И 224/39г

ИСКУССТВО КИНО

4

1939

ГОСКИНОИЗДАТ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство кино

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ • 9-й ГОД ИЗДАНИЯ

ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

	За подлинную творческую смелость!	3
Г. Рошаль —	Поэма о Щорсе	5
М. Лучанский —	Почему это важно	11
О. Леонова —	«Учитель» Сергея Герасимова	16
В. Потапов —	«Личное дело» (сценарий)	19
В. Юнаковский —	Подготовка и ее роль в композиции киносценария.	39
Н. Кладо —	Трилогия о Максиме	47
Сим. Дрейден —	Николай Виноградов	53
А. Розовский —	Кинематографистам нужна учебная литература	58
	Жан Ренуар о проблеме исторического фильма	60
	Фильмы Иориса Ивенса о войне в Китае	61
Борис Ласкин —	Смех и грех	62
	Роли, которые запомнились	63
	Фильмы за месяц.	64

На обложке — Кадр из фильма «Щорс».
На титульном листе — Фото из фильма «Шел солдат с фронта».

ГОСКИНОИЗДАТ № 4 АПРЕЛЬ 1939

Технический редактор И. И. Медведовская. Корректора Э. И. Соболева и М. М. Гурвич. Уполномочен. Главлита РСФСР № А-10375. Заказ типографии № 1149. Тираж 6000 экз. Объем журнала 8 печатн. листов 62×94⅛. Количество знаков в печатн. листе 57120. Сдано в набор 19/III 1939 г. Подписано к печати 19/IV 1939 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

За подлинную творческую смелость!

XVIII съезд ВКП(б) вошел в историю нашей страны как одна из самых замечательных ее страниц.

С величайшим подъемом встретили трудящиеся нашей родины исторические решения съезда. Пути, по которым народ пойдет к новым победам, перспективы, которые наметил съезд, окрыляют, поднимают, воодушевляют партию и всех трудящихся, рождают новую волну энергии, неукротимое желание пойти вперед, еще дальше и, преодолевая все трудности, сокрушая любые преграды, по-большевистски драться за осуществление грандиозной программы, намеченной гениальным вождем народов товарищем Сталиным.

Тесно сплотившись вокруг партии Ленина—Сталина, рабочие, крестьяне и интеллигенты готовы к дальнейшей борьбе за завершение строительства социалистического общества и за постепенный переход от социализма к коммунизму.

На XVIII съезде ВКП(б) вопросы социалистической культуры, вопросы великой переделки человеческой психики, вопросы коммунистического воспитания трудящихся были подняты на огромную высоту. В плане третьей пятилетки «решающее значение приобретает дело коммунистического воспитания трудящихся, преодоления пережитков капитализма в сознании людей, строителей коммунизма» — сказано в тезисах доклада товарища Молотова.

Эта грандиозная задача—одна из основных задач нашей эпохи—разрешается в новых общественных условиях нового социалистического отношения к труду как к делу чести, делу славы, делу доблести и геройства, в условиях пышного расцвета науки и искусства. В разрешении этой исторической задачи огромную роль должна сыграть советская интеллигенция, та новая интеллигенция, что вышла из рядов рабочего класса, крестьянства, советских служащих, новая интеллигенция—«плоть от плоти и кровь от крови нашего народа», интеллигенция, «не знающая ярма эксплуатации, ненавидящая эксплуататоров и готовая служить народам СССР верой и правдой» (Сталин. Отчетный доклад на XVIII съезде партии). Это интеллигенция — миллионы пропагандистов, миллионы агитаторов — должна нести в массы исторические решения XVIII съезда, помогать делу воспитания трудящихся в коммунистическом духе, в духе безграничной преданности партии Ленина—Сталина, преданности нашей великой социалистической родине.

Ясна перспектива борьбы и работы, начертанная великим водителем народов, гениальным организатором побед нового коммунистического общества — товарищем Сталиным. Под его руководством будут реализованы великие задачи нашего прекрасного будущего.

* * *

Как велика ответственность художника, живущего и творящего в эпоху сталинских пятилеток, как почетна и славна его высокая профессия—пропагандиста, агитатора, воспитателя миллионных масс! Никогда в истории человечества не было более благоприятных условий для создания замечательных произведений искусства, никакому художнику-интеллигенту в буржуазном обществе никогда не было предоставлено так много возможностей творить для народа, для блага общества во имя прогресса и культуры.

Мастера советской кинематографии встретили XVIII партсъезд рядом прекрасных произведений киноискусства. Такие замечательные фильмы, как «Ленин в 1918 году», как «Щорс» войдут в историю социалистической культуры как великолепные памятники человеческого ума и страсти. Эти фильмы—достойный вклад в дело коммунистического воспитания советского народа, миллионов трудящихся. Эти фильмы определяют новый этап развития советской кинематографии, отмечают его знаком высокой культуры, глубокой философии и острой проблемности. Такие произведения волнуют советского зрителя, учат его, вселяют в него веру в конечное торжество великих идей коммунизма.

В дни пятнадцатилетия советского кино «Правда» писала:

«В боях за социализм рождается новое человечество и обновляется человек... Языком «самого важного и самого массового из искусств», творческим языком кино, должно быть, может и будет показано это рождение» («Правда» 12 января 1935).

Этой задаче посвящены наши лучшие фильмы. Проблеме ликвидации пережитков капитализма в сознании людей—строителей коммунизма—должны быть посвящены новые произведения киноискусства, создатели которых должны смело решать эту проблему, «переводя на язык художественного образа огненные дела и слова великой партии Ленина — Сталина, вытравляя из сознания зрителя остатки буржуазных верований и устремлений» (там же).

В те же юбилейные дни товарищ Сталин писал, обращаясь к работникам советской кинематографии: «Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность».

За истекшие пять лет советские киноработники, лучшие мастера, с честью выполняли эти сталинские заветы. Высокие награды, которыми партия и правительство отметили многих художников советского кино, его успехи в нашей стране и за границей, где наши фильмы являются знаменем социалистической культуры, любовь советского народа, которую завоевали лучшие кинокартины,—все это иллюстрирует успехи советской кинематографии, ставшей ведущим участком социалистического искусства.

* * *

Но все ли сделано, чтобы использовать «исключительные возможности духовного воздействия кино на массы»? Все ли дано, чего требует народ, партия, эпоха? Смело ли проникают наши мастера в «новые области самого массового и важного из искусств», как этому нас учил товарищ Сталин? Нет. Далеко, не все еще сделано, чтобы

оправдать высокое звание художника советской страны, чтобы полноценно разрешить задачи, поставленные XVIII съездом партии!

Наше киноискусство болеет еще многими болезнями, тормозящими его развитие, мало еще смелости в осознании ответственных и грандиозных проблем нового этапа развития нашей страны, мало творческих дерзаний, мало огня и страсти в большинстве наших фильмов. Основные вопросы нашей многообразной, богатой и сложной действительности еще недостаточно привлекают внимание авторов-драматургов. Однотипность тематики сценарных заготовок на некоторых студиях становится угрожающим явлением. Оно подчас усугубляется тем фактом, что и этот ограниченный тематический круг далеко не всегда находит свое полноценное выражение. Как часто творческое разрешение той или иной тематической задачи еще ограничивается лишь голым информационным ее изложением, как часто еще художник укрывается за щитом чисто иллюстративного описания ответственной и нужной темы, не понимая, что чем ответственнее задача, чем сложнее участок конкретной действительности, лежащей в основе произведения, тем сложнее и богаче должны быть выразительные средства художественного произведения, тем выше должно быть качество и смелость творческой мысли, тем ярче должны быть образы и характеры героев произведения.

«Кино является таким искусством, через которое можно оформить все проявления человеческого характера, — говорил товарищ М. И. Калинин в дни пятнадцатилетнего юбилея советского кино.—Мы обогащены революционным марксизмом, который дает возможность правильно подводить, правильно оценивать события людей и их характеры».

Надо признать, что характеры героев наших фильмов оформлены весьма слабо, особенно в картинах, посвященных нашим дням, тематике современности. Люди часто обрисованы поверхностно, схематично, примитивно —это слишком несложный образ человека богатой содержанием Сталинской эпохи, это всего лишь условные, часто надуманные «представители», обобщенно изображающие ту или иную профессию, ту или иную социальную прослойку. Отсутствие индивидуальности, характерности, неповторимости облика — основной порок ряда образов в сценариях многих современных фильмов.

Многим нашим сценариям нехватает напряженности, упругости действия, внутреннего ритма. Вопросы профессионального драматургического мастерства, умение строить сюжет, лаконически и выразительно разработать эпизод, создать яркий и красочный диалог — все эти важные вопросы еще не реализованы полноценно в творчестве наших драматургов. Кинодраматургия является ведущим участком советского киноискусства. Неудачи на этом участке предопределяют возможность срывов в процессе создания картин. Если сценарий лишен подлинной творческой смелости, если тема стала лишь поводом для иллюстрации, если образы обрисованы однолинейно, если характеры лишены индивидуальности, — что может вырасти на этой сухой почве, какую картину можно создать?

Наш зритель, — строитель коммунистического общества, тот замечательный зритель, для которого радостно работать и творить, — неизмеримо вырос, его уже не могут удовлетворить узкие тематические линии искусства, он требует разнообразия жанров, широкого и глубокого отражения всех основных явлений нашей конкретной действительности; он хочет видеть и «Оптимистическую трагедию», и умную веселую комедию и приключенческий увлекательный фильм, и научно-фантастическую картину. Он отвергнет обнаженную поучительность и назидательность в произведении, где все предрешено автором, где все выверено по арифметической схеме, где нет ничего неожиданного в характере героев; он ждет, чтобы автор открыл перед ним самые сокровенные глубины человеческой души, психологию «пережитков в сознании людей», самые острые конфликты новой морали; он хочет видеть в кино «юмор и смех, волнующие сцены комедии и драмы, все это должно быть направлено к одной единственной цели: борьбе за новый быт, за новые нравы, за лучшее будущее, за расцвет науки и искусства» — как говорил Владимир Ильич Ленин (В. Бонч-Бруевич «Ленин и кино», Кинофронт, № 13—14, 1927 г.).

Зритель поднял свой голос в защиту подлинно смелого искусства, обсуждая на страницах «Правды», статью Н. Вирта — «О смелости подлинной и мнимой». К этому голосу необходимо прислушаться советским киномастерам.

Чрезвычайно большое значение приобретает кинематографическая критика. Перестраховка, успокоенность, склонность к раздаче похвальных грамот — и при том грамот часто незаслуженных, низкий теоретический уровень, боязнь широких обобщений и неумение во-время подметить новые явления в нашем социалистическом искусстве, все эти болезни еще отличают нашу кинематографическую критику. Творческий рост кинематографии выдвигает перед кинокритикой задачу освобождения от этих болезней, задачу глубокого и принципиального освоения творческого опыта.

Советская кинематография обладает всеми возможностями, чтобы создать подлинные произведения искусства. В эпоху третьей пятилетки, идя по пути, указанному XVIII партийным съездом, нашим гениальным вождем товарищем Сталиным, мастера советского кино решат задачу создания подлинного передового смелого искусства нового общества.

Поэма о Щорсе

Г. Рошаль

Засл. деят. искусств

О каждой исторической эпохе можно рассказать по-разному. Можно изложить хронологический ход событий, живописно расцветив те или иные факты исторического протокола.

Можно выделить основные героические фигуры данного периода и тонко очертить эти фигуры, ярко, глубоко проникнуть в образы исторических героев.

Можно, наконец, развернуть широкую галерею образов, связав их с наиболее значительными событиями, выделить яркие судьбы вожаков народа и подчинить все это полнокровной биографии самого народа—основного героя исторических действий.

Во всех этих случаях будут звучать по-разному и мысли и чувства художника.

Художественный, обобщенный, эмоционально насыщенный протокол дел и дней эпохи, о котором идет речь в первом случае, не должен казаться, как это думают многие, лежащим вне художественного творчества, произведением чисто публицистическим, не могущим занять место в ряду явлений искусства. Иногда в прямом рассказе о событиях, если только они изнутри освещены верным пониманием цели и знанием движущих сил эпохи, может заключаться огромная взрывчатая сила искусства. Очень часто прямая хронология может оказаться в искусстве могучим фактором воздействия, но воздействие это будет относиться к тем ошеломляющим впечатлениям, когда чувствуешь все величие событий, но сам стоишь как бы вне их ряда; понимаешь язык исторической речи, но слышишь его через толщу времени; рассматриваешь панораму дел, которые текут мимо, волнуя, возбуждая, удивляя, но самое постижение этих дел через мироощущение художника, через его личное восприятие, через его художественный почерк в историческом произведении такого рода для тебя мало доступно. Художник уходит за кулисы событий, сам растворяется в материалах, документах и фактах исторического прошлого, которое он хочет воскресить средствами своего искусства.

Второй способ, который целиком основан на воссоздании кованых образов героев истории, приближает к тебе характеры исторических событий, ставит лицом к лицу с людьми, деятельность которых ярким светом озаряет даты и периоды истории человечества. Ты воюешь вместе с этими героями, ты побеждаешь вместе с ними, ты борешься за их идеи, идеалы, любишь любимое ими и ненавидишь ненавистное им.

Чем глубже живописует художник героев, тем проще, понятнее эти герои, тем крепче впаяны они в раз-

---

«ЩОРС». Автор-режиссер А. Довженко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. На фото (в центре) арт. Е. Самойлов в роли Щорса.

витие исторических событий и драм, тем их собственные драмы исторически значительнее. Подлинный художник отбирает из их биографий такой материал, который мелочами быта не засоряет скульптурной монолитности их дел и жизни. Но часто бывает, что даже большие мастера искусства, уйдя в выписывание лиц, в лепку фигур и характеров героических людей, оставляют в тени самые народы, и в трагедии героев народы участвуют только в качестве античного хора, одноликого и одноименного.

И, наконец, наиболее величественны и значительны полотна об исторических делах, полные красок, бликов, многоголосые, многозвучные, на которых сталкиваются десятки лиц, решаются сотни судеб, где на сложнейшем переплетении действий масс тончайшим письмом выписаны сверкающие облики вожаков и борцов, мощная симфония, полная силы и объемной полноты. Такова высшая форма исторических произведений, поэтических претворений истории в искусство.

Во всех этих методах изложения исторических событий для нас, современников, важны два решающих фактора: верное ощущение в историческом прошлом тех корней, тех глубин, из которых растет наше настоящее (без искусственного опрокидывания настоящего в прошлое, без лакировки и сусальных восторгов), и второй —самый облик мастера, создающего историческое полотно, его голос, его сила, его мировоззрение, его понимание и ощущение исторических этапов, его поэтическая палитра, язык его образов.

Александр Довженко, написавший волнующую симфонию о боях украинского народа за свое освобождение, симфонию, доходчивую до всех, сумел вылепить героев и охватить любовным проникновенным, острым взглядом тысячи лиц, тысячи живых образов бойцов за волю Украины и за всемирное торжество коммунизма.

В каждом кадре, в каждом эпизоде, во всей картине в целом звучит запоминающийся голос самого Довженко, который пронизывает сложную музыкальную симфонию его произведения. Мысли Довженко ярко вспыхивают в речах, диалогах, лирическом шопоте действующих лиц его поэмы. Это сам Довженко «спивае» те песни, которые несутся по полям Украины, звенят в жите, прокатываются по снегам, трепещут в болотных туманах, гремят в бою, сопровождают героев в смерть и ведут в утверждающую жизнь.

Произведение Довженко никак не может быть канонизировано. Было бы чрезвычайно ошибочным полагать, что ряд нарушений пропорций, смещений сюжетного хода, разрывов фабульного построения, убедительно звучащих у Довженко, могут быть восприняты как закономерности драматургии вообще.

Люди, пытавшиеся подражать Довженко, часто оказывались побежденными только потому, что особенность почерка Довженко и только ему свойственную манеру они воспринимали как некий канон, драматургическую и изобразительную пропись.

Надо прямо сказать, что удача Довженко происходит не потому, что у него необычно фабульное движение, не потому, что ряд образов не доводится до окончательного раскрытия, а некоторые просто теряются по дороге (например, девушка-невеста), не потому, что начало и концы эпизодов и самое монтажное их завершение мастер зачастую определяет произвольно, да и самый конец картины только условно можно считать концом.

Все перечисленное выше любого художника может связать по рукам и ногам, потянуть на дно в неорганизованность и рыхлость. Но у Довженко несмотря на указанные особенности его искусства произведение получается не рыхлым, не разорванным, а монолитно скомпанованным. Фильм Довженко волнует, увлекает и безгранично радует.

Но я знаю, что уже раздаются голоса, готовые быстро и легко расправиться со стройностью, строгостью, с мерой и числом. Думаю, что это—плохая услуга в понимании могучего творчества Александра Петровича Довженко. Думаю, что при более внимательном и тщательном изучении его произведений—и в первую очередь «Щорса» — мы выясним, что то, что удается Довженко, не удается никому, кто внешне следит за ходом его мастерства. За поверхностью его произведения, кажущейся разорванной и случайной, чувствуется изнутри железная воля мастера, железная логика искусства. Чтобы полностью понять Довженко, нужно вскрыть, в чем заключается это единство, в чем состоит гармоническая мера, роднящая его кинопроизведения с поэмами прошлого, с замечательными образцами искусства, обладающими своей закономерностью событий и своим ненарушимым ходом фабульных и сюжетных построений.

Попробуем разобраться в «Щорсе» подробно.

Как можно рассказать фабулу «Щорса»? Это и очень просто и чрезвычайно сложно.

Просто—если рассказать ее примерно так. Щорс разбивает отступающих из оккупированной Украины немцев, дерется с гетманом, бьет Петлюру, борется с военным вредительством Троцкого, создает когорту командиров, воспитывает своего соратника Боженко, теряет его, но не сдается, не никнет и, окруженный врагами, с именем Ленина на устах идет в новые бои, в бои за коммунизм.

Но эту же фабулу чрезвычайно трудно рассказать, если проследить, где дерется Щорс, с кем он дерется, какова последовательность боев, почему в одном случае он побеждает, а в другом вынужден отступать, когда он успел создать свою школу, и почему его окружили враги. Все это в произведении Довженко не детализировано, и, пользуясь фильмом как материалом, было бы очень трудно нарисовать географическую карту боев и стратегии Щорса.

Но нужно ли это и в этом ли дело ? Нет, и не нужно и дело не в этом. Можно рассказать всю фабулу вещи еще иначе, и рассказ этот будет наиболее простым и наиболее верным для понимания «Щорса».

Идет один громадный бой нового мира с умирающим старым. Этот бой вспыхивает то тут, то там. В пороховом дыму, через кровь, плач, через ночь и снега рвутся вперед Богунский и Таращанский полки, с верой в победу движет армию в бой Щорс. И победа будет за ним, потому что он знает людей, он выковывает свою армию, переплавляя характеры, отцеживая лучшее, отметая гниль и безошибочно чуя предательство и измену.

И тогда в новом углубленном виде фабула фильма Довженко читается так: фельдшер Щорс, сплачивая в непрерывном бою людей, армию, друзей, агитируя действием, воспитывая примерами, вооружая идеей, силой собственной веры кует непоколебимое содружество новых людей—людей новой Украины, новой России, нового коммунистического общества. И тогда свадьба, бой в Бердичеве, выступление Боженко в театре, сцена в штабном вагоне Щорса, смерть Боженко и школа командиров являются не столько внешними элементами стратегического поведения Щорса, сколько эпизодами, которые вскрывают самую глубину, самые истоки побед украинских большевиков в незабываемые героические годы гражданской войны.

Ведь дело не в том (в данном произведении), чтобы точно описать кривую наступления армии Щорса, но в том, чтобы в каждом эпизоде по-новому раскрыть и объяснить, как объ-

«ЩОРС»
Автор-режиссер А. Довженко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. На фото (слева) арт. Е. Самойлов в роли Щорса.

единялись лучшие люди в боях за счастливое будущее. И тогда стройным и ясным предстанет пред нами все произведение, весь его ход.

Возьмем, например, начало. Немецкая власть, традиционная строгость, веками сложившаяся иерархия подчинения, железные законы солдатчины и прусского сапога. И, оказывается, вся эта форма, еще крепкая снаружи, изъедена изнутри. Революция в Германии делает эту традиционную стойкость пустой и прозрачной. Один за другим кончают самоубийством офицеры германской армии, рушится сложившаяся столетиями стена немецких традиций. Взрыв негодования. Немецкий генерал—на штыках восставших солдат. Все это—в темных тонах, в сумеречном свете. Минимум движений. Строгость, скупость и огромная динамика неподвижного кадра с невидимыми самоубийцами за первой шеренгой офицеров.

И сразу за этим—солнечная, ясная в своей чистоте молодая украинская большевистская щорсовская армия! Еще нет никаких традиций. Солдат и дипломат, комиссар и политик. Еще ничто не регламентировано, текучесть формы еще ощутима, но уже чувствуешь горячее биение молодого сердца, страстную волю к победе и железную логику исторической закономерности, которой пропитано все поведение Щорса.

Если пала германская традиция, прусская традиция сапога и нагайки, то открывается новая дорога к новым, иным человеческим отношениям. Сметенные с пути шеренги офицеров взаимно открыли армиям их человеческие лица, и солдат перешел к солдату через обессиленную проволоку окопов. Народы окончили войну. Началась новая эпоха в истории народов.

...Снова темная палитра. Вагон. Ночь. Бессильная ярость отребья оккупантов и замечательная по своей выразительности сцена суда только что родившегося нового мира над прошлой кровавой, тупой, звериной полосой истории. Когда три раненых немецких солдата судят своего офицера, судят его на чужой территории, на разбойнически захваченной территории Украины,—веришь Довженко, веришь, что немецкий народ судит в лице офицера тупых, наглых немецких империалистов—юнкеров и помещиков. В этой пустой классной комнате чувствуешь биение пульса мировых событий. Этот суд не только в прошлом, но и в будущем настигнет одетую в мундир тупую, титулованную, рабскую, гниющую в самообольщении помещичье-юнкерскую Германию штыка и бомбы. И историческим приговором звучат слова Щорса о казни офицера.

Широкой волной, набухая весенним порывом, словно река в половодье, движется по полям Украины армия Щорса. Бой жестокий, кровавый, битва на смерть! Никаких прикрас. Откровенно и сурово живописует Довженко военную схватку двух миров.

Но дело не в ранах и крови! Взрывы гранат, гул орудий — это только вступление, вступление к весенней, веселой, радостной свадьбе, звучащей в мятельных снегах зимы. Орудия Щорса несут справедливость, окрыляют небывалой силой скромных и простых людей.

«ЩОРС»
Автор-режиссер А. Довженко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. На фото (справа) арт. Е. Самойлов в роли Щорса

И если ярок и исторически многогранен суд над офицером, то с какой теплотой, с каким юмором и полнотою чувства создан Довженко второй суд—суд над прошлым, суд над устоявшимися в человеке, вкоренившимися в нем маленькими, уютненькими, тепленькими чувствицами, когда Чиж спрашивает: «А по своей ли воле выходит замуж невеста», когда свадьба вдруг превращается в судилище чувств, в предлог для раскрытия существа человека. Ощущаешь, какая могучая фантазия и какое горячее сердце даны художнику этого эпизода. И весь мир—и большой мир и маленький мир этой семьи—разрушен в своей старой косности ветром щорсовских полков. Щорсовские парни смели благоустроенный порядок, предназначенный этой замечательной девушке. Она сама не знала своей силы. Революция растит героев: ей, этой девушке, уже не нужен ее трусливый жених, ей нужен подлинный человеческий подвиг, горячая страсть и достойное человека мужество. Свадьба не состоялась. Невеста — в отряде. Щорс предлагает не снимать свадебных рушников — в отряде невеста. Недаром в украинском слове «весілле», обозначающем свадьбу, такая звуковая близость к русскому слову «веселье», радость. Отряды Щорса несут с собой радость, они приносят с собою эту радость в самые тесные гнезда, в самое логовище старого мира.

...Киев. Можно спорить, достаточно ли корректно сделана сцена буржуа в киевском эпизоде «Щорса», но безусловно замечательно показанный въезд щорсовских отрядов в Киев не нарушается гиперболизированным гротеском буржуазной жадности. Это — уже не суд, это — плевок в лицо врага. Плевки редко бывают эстетичны, но оскорбительны и убийственны они бывают всегда. Плевок смехом, сарказмом бросил Довженко в лицо задыхающейся буржуазии, и гневную пощечину дал ей Довженко в замечательной сцене в театре.

Может быть слишком скромна окажется режиссерско-изобразительная палитра по сравнению с палитрой драматургии Довженко в этой сцене, может быть слишком мало кадров отпустил ей режиссер в своем монтажном рисунке. Но и в таком виде эта сцена поражает шекспировской силой и выразительностью. Спор, начатый в классной комнате, где судили немецкого офицера, спор, продолженный через свадьбу, спор, длящийся в эпизодах Киева, получает, наконец, конкретную формулировку в выступлении Боженко.

Юмор и простодушное поведение «батьки» Боженко только подчеркивают потрясающую мощь гнева, которым дышит этот эпизод. Когда Боженко спрашивает буржуазию, указывая на пулемет: «Кто его выдумал?» и когда в ответ буржуазия молчит, раздаются на веки-вечные обличающие и клеймящие слова Боженко: «вы его выдумали, вы погубили десять миллионов жизней трудящихся! Расплачивайтесь! Вам конец!» — слышишь, и веришь — конец.

В этой сцене философский спор с буржуазией кончен. Дальше Довженко занят уже не этим. Внутри отрядов революции—разные люди разных биографий. Спор идет между ними. Во многих из них еще теплятся и светятся, как гнилушки в ночи, чувства, желания, качества старого. Щорс знает людей наизусть. Замечательное мужество проявляет этот темпераментный, юный и мудрый коммунист, когда его окружают восставшие предатели, пытаясь арестовать. В возможность подобного конца он не верит ни минуты. С полным спокойствием он выхватывает из пиджака ручные гранаты — не так легко взять Щорса!

— Меня пуля не берет,—говорит один из бойцов Щорса. — Товарищ начдив, вот наступаем на окопы. Иду. Пули свистят... аж лоскочуть. А я так хочу победить, так хочу. Желаю: пуля не тронь. Не трогають. Прямо аж лоскочуть. Скажите, это есть? Что это? Правда?

Щорс отвечает:

— Правда. Раз в тысячу лет пули и не должны брать людей. Это бессмертие. История заворожила нас, хлопцы.

В этой пламенной вере Щорса — магнит необычайной силы. И потому-то тянется к Щорсу, как к свету, как к теплу, полный стихийной мощи, плоть от плоти, кровь от крови угнетенных и восставших народов батько Боженко.

Взаимоотношения Щорса с Боженко лежат в основе основ сюжетного сложения этого произведения. Прямо противоположные по характеру, они бесконечно нужны друг другу, они любят друг друга, они оба понимают, что́ такое будущее и что́ такое мечта. Если мечта Щорса заброшена далеко в века, если Щорс видит коммунистическое будущее мира и чувствует его аромат, то Боженко в прямом деле боя тоже видит будущее, тоже чувствует его дыхание. Ему бы «на Венгрию податься», ему уже тесно в просторах Украины, он хочет драться за всех обездоленных на всей земле. За что? Для чего? Ради полного достоинства и красоты человечества, ради цветущего сада земли, ради ленинской интернациональной, единой коммунистической нашей планеты.

Незабываема сцена мечтаний бойцов, когда один из них, просто хлопец, загоревшийся пламенем Щорса, загоревшийся пламенем великих идей, сталинских идей коммунизма, говорит, что придет время, когда вспомнят нас, вспомнят нашу трудную страстную эпоху, вспомнят наши бои, вспомнят наши ненависть и лю-

бовь, и когда лучшие люди будущего споют о нас песни, расскажут о наших днях, о первых днях подлинной человеческой новой истории.

Вот в этом горячем оптимизме веры в человека — солнечный запал, который в фильме «Щорс» бросается в сердце каждого зрителя. И вот потому-то несмотря на суровые будни боев, на страшную муку обессиленного после боев Щорса понимаешь, — почему этот человек, почти юноша, пишущий нежное письмо своей жене, мечтающий о цветущих просторах и о том, что когда-нибудь он наденет свой белый костюм, такой хороший для моря и солнца, — почему этот юноша не мог быть побежден, не был побежден и никогда не будет побежден.

Этот общий оптимизм тона картины «Щорс» расцвечен замечательной разработкой отдельных характеров, насыщен подлинным фольклорным юмором, искрится мягкими словами, незабываемыми деталями.

Титанической силы достигает Довженко в великолепной сцене рыданий Боженко по погибшей жене. Два железных характера сталкиваются в этой сцене, и поражаешься, с каким виртуозным мастерством разрешает их столкновение Довженко. Огромную личную скорбь Боженко, скорбь, питающую месть, месть, требующую удовлетворения, скорбь, ничего невидящую, неслышащую, забывающую обо всем мире, Щорс вводит в единое русло революционного действия. Стихийная ненависть заменяется четким приказом командира, и личная скорбь сминается и снимается пламенным оптимизмом боевого дела революции.

Сцена подношения золотого меча от имени рабочих всего мира — одна из самых замечательных сцен в картине «Щорс». Взлет от ярости и плача к решимости и к изумительной концовке-реплике Боженко: «Э-э, чорт возьми, за что я тебя так люблю, Микола, я и сам не знаю» — это блестящая смена настроений и резких поворотов. Это одна из замечательных сцен, достойная занять место в ряду лучших образцов драматургии. И она, эта сцена, только кульминация отношений Щорса и Боженко. Тысячами оттенков расцвечены эти отношения. Щорс покрывает неумелость Боженко в сцене с географической картой, Щорс сквозь пальцы смотрит на некоторые нарушения устава со стороны Боженко (сцена с коньяком), Щорс непреклонен в своей прямолинейности (ответ на предложение о снятии Таращанской бригады с фронта), Щорс попросту, по-товарищески, по-человечески близок ему (разговор о Крыме), Щорс радуется его успехам, Щорс без всякого педагогического задора, без дидактических нравоучений создает из «батьки» Боженко — анархического начальника партизанских отрядов — боевого командира знаменитой Таращанской бригады.

Микола Щорс — это железная воля и непоколебимая сила. «Встать», — приказывает он по телефону, и его «собеседник» — польский офицер, даже не видя своего партнера, вскакивает и вытягивается.

Но и образ Боженко сложен и многогранен. И дитя, и жестокий иногда человек — он всегда близок нам потому что мы понимаем — его путь один: к великой победе обездоленных масс. Отсюда и Венгрия, от-

---

«ЩОРС»

Автор-режиссер А. Довженко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия.

сюда и довженковский текст последней минуты Боженко, текст о Пушкине, текст о Шевченко. Это говорит Боженко с нами через много лет, Боженко нашего времени, когда Пушкин, Шевченко стали уже неотъемлемой радостью его победивших соратников. Его тихая мечта сегодня стала праздничной действительностью. И наряду с именами поэтов мы смело вписываем имена Боженко, имена его бригады: они мечом вписывали в нашу жизнь поэтические строки, они выковывали из глыбы вздыбленной жизни первых лет революции поэмы сегодняшних дней, им имена рядом с Пушкиным и с Шевченко. Да, Довженко в этом прав!

И если Щорс сумел создать комбрига Боженко, веришь, что этот птенец ленинского гнезда распустит могучие крылья, что за ним поднимутся строгие шеренги его командиров. Если после боев он думал всю землю превратить в цветущий сад, — он растил свою школу как самый цветущий сад земли. Он видел где правда, где фальшь примазывавшейся к революции сволочи. Он отметал издевательские вражеские приказы Троцкого и окопавшихся в некоторых штабах его подручных.

И правильно, пожалуй, что фильм кончается не смертью Щорса, а прямым переходом к сегодняшним железным советским полкам — могучим отрядам нашей родины.

Следовало бы эпизод за эпизодом проанализировать построение этого фильма. Хотелось бы писать о каждом образе отдельно. Сейчас эта статья — только заметки по горячим следам, первое и достаточно общее впечатление. Но ясно, что «Щорс» — это явление из ряда вон выходящее, некая новая ступень в искусстве кинематографии. Если тематически вещь посвящена Щорсу, то в сюжете своем — это поэма о сложных путях людей к радости раскрытия, к радости постижения, к радости победы, поэма о мужестве, нежности, о мечте и правде. Фабульно — эпопея о создании армий гражданской войны, о путях наших побед, о Жмеринке, о Киеве, о Виннице, о Бердичеве и многих, многих городах и весях Украины, по которым гуляла гражданская война, над которыми свистели пули, над которыми расцветал алый флаг Украинской советской республики.

«Щорс» — огромная победа не только кинематографии: это одно из самых сильных произведений советского искусства и великолепное достижение украинской культуры.

Когда я говорю о Довженко и называю только его, это никоим образом не следует понимать как забвение того факта в киноискусстве, что картину не делает один режиссер. Весь коллектив, создавший «Щорса», очевидно, был зажжен энтузиазмом, воодушевлявшим героя их картины, воодушевлявшим их мастера-режиссера.

Прежде всего — актеры. Самойлов, игравший Щорса, молодой актер, впервые, собственно, выступивший в такой большой роли, сумел найти выразительную простоту, обаятельность и прямоту, которые позволили с простой силой и изяществом вылепить замечательный образ. Может быть удалось бы найти ряд полутонов и нюансов, которые обогатили бы краски, живописующие этот образ, но и в данном виде достаточно остро и полнокровно выглядит Щорс. Жаль, что в некоторых местах внешний рисунок не все свои краски черпает из самой глубины внутренней жизни образа.

Боженко — Скуратов. Мне кажется, что образ этот войдет как один из классических образов и в кино и в наше искусство. Щедрый по своей актерской манере, страстный, жизнерадостный, почти гротесковый и предельно глубокий и простой, он монолитен во всех деталях внешнего рисунка и во всем внутреннем содержании облика. Незабываемы и калоши, и френч, и шапка, и шуба, и улыбка, и нагайка, и плач, и смех.

Два достойных соратника — молодой Самойлов и опытный артист Скуратов в свете довженковского мастерства оказались едиными в манере, выразительности и в полноте звучания.

Блестяще сделан ряд эпизодических ролей: невеста — Н. Никитина, Савка Троян — А. Хвиля-Бресен и т. д.

Самостоятельная, законченная жизнь массы, блестящее построение боев, великолепно композиционно, светово и в стилевом отношении решенные кадры — все это результат замечательного творческого единства коллектива.

Оператор Ю. Екельчик сумел почти во всем рисунке фильма найти адекватный замыслу Довженко метод выражения. Вспомните замечательные туманы начала, вспомните суровую гамму немецких сцен, вспомните залитые солнцем отряды Боженко, вспомните блестяще выписанные портреты Щорса и т. д.

Но я бы не сказал, что в картине все без исключения снято на одном уровне мастерства, свойственного большинству эпизодов. Некоторые эпизоды (сцена с золотом и другие) серее и плоскостнее, чем этого можно требовать от такой картины. Но во всей широте фильма манера Екельчика на этот раз проста и в то же время с блеском решена формально. Она создает ту атмосферу, которой овеян весь фильм Довженко. В кадрах Екельчика просторно музыке и песням Кабалевского.

В картине композитору не предоставлено много места. Но то, что сделано Кабалевским, сделано поистине с блеском и выразительностью большого художника. Замечательна тема барабанов в столкновении с немцами. Изумительный взлет песен с блестящим переходом на один солирующий струнный инструмент, широта интерпретации свадьбы, смерти Боженко — эти и ряд других мест вносят в картину глубину симфонии, суровой, выразительной и необычайно яркой по музыкальному рисунку.

И, наконец, — Довженко-драматург. Нельзя пройти мимо блестящих диалогов, созданных в этом фильме. Нужно только пожелать, чтобы возможно скорее был закончен литературный вариант фильма «Щорс», который, мне кажется, будет большим самостоятельным вкладом в советскую литературу.

Да, и сценарист Довженко, и режиссер Довженко, и Кабалевский, и Екельчик, и Солнцева, и Уманский, и Бодик, и Тимарцев создали произведение огромной силы, монументальное и простое, как монументально и просто наше время. И если в нем есть сложность в постижении ряда моментов, сама фабула, сочетание эпизодов не всегда кажутся закономерными, если в «Щорсе» есть ряд кажущихся длиннот, а некоторые эпизоды вызывают иногда недоумение (уже упомянутая сцена с золотом, излишняя в этой картине, реминисценция психической атаки и еще кое-что), то все же, мне думается, что это следует отнести не к недочетам, требующим исправления или назойливого критического подчеркивания, — это скорее следует отнести к особенностям сложной взаимосвязи элементов этого фильма, который в основном монолитен и высечен из одной скалы рукой великолепного скульптора, поэта, режиссера и политика.

Почему это важно

М. Лучанский

1.

Когда в проекционном аппарате проходят последние десятки метров фильма, когда трое главных героев, которых зритель успел полюбить, поднимаются на ступени дальневосточного экспресса, когда основные сюжетные узлы распутаны,—в зале возникает песня. Ее затягивают краснофлотец-дальневосточник и две девушки-тезки, ее подхватывают провожающие, ее напевает и зритель, покидая кинозал:

Веселыми бригадами,
Девичьими отрядами
Мы едем в край суровый
Работы и тревог.

Значит, тема просмотренного фильма—социалистический труд, покорение суровой природы, строительство нового города—важная тематика нашей кинематографии, которую начал, пожалуй, своим «Комсомольском» Сергей Герасимов?

И да, и нет. «Девушка с характером»—действительно фильм о социалистическом строительстве, однако ставящий и разрешающий свою тему особыми методами—методами советской комедии.

Вокруг этого жанра за последние годы было пролито немало канцелярских и журналистских чернил, возникали неоднократные и пылкие дискуссии. Следует все же признать, что она, советская комедия, до сих пор является наиболее отсталым участком советской кинематографии. У нас появился за последний год ряд блестящих историко-биографических и исторических фильмов, в нас не остывает волнение, вызванное лирическим эпосом «Щорса», но комедия—с советской комедией все еще неблагополучно. Наиболее удачные и популярные произведения этого жанра—фильмы Г. Александрова—сделаны в особом жанре музыкальной эксцентрической комедии, обладающей большой доходчивостью, но имеющей свою специфическую сценарную и художественно-производственную «технологию» (широкое использование приемов буффонады, ревю).

Жажду смеха в нашем киноискусстве за последнее время остро выразили два творческих работника кино, хотя и с несколько разных позиций.

Первый из них—Игорь Ильинский, выступивший в конце прошлого года со статьей под выразительным заголовком «Не бояться смеха» («Искусство кино», 1938, № 12). Один из самых талантливых комедийных актеров нашей страны констатирует недостаточное, половинчатое внимание к комической струе в нашем искусстве, наблюдаемое у некоторых руководителей-кинематографистов, жалуется на то, что ему, комическому актеру, нечего делать в нашей кинематографии, сетует на длительный творческий простой. Игоря Ильинского поддерживает и даровитый Борис Тенин, выступивший недавно на страницах нашего журнала с организаци-

---

«ДЕВУШКА С ХАРАКТЕРОМ». Сценарий Г. Фиша и И. Склюта. Постановка К. Юдина. Оператор Т. Лебешев. Мосфильм. На фото (в центре) арт. В. Серова в роли Кати.

оинным предложением создать мастерскую советской комедии.

На явное небрежение советской комедией указал и режиссер Г. В. Александров в статье, помещенной недавно в «Известиях». Автор метко привел западную народную пословицу, по которой люди распадаются на две группы. Одни поют то, что знают; другие знают, что́ они поют. Часть руководителей нашей кинематографии, замечает тов. Александров, принадлежит к первой группе. Они разрешают только неоднократно испытанное и проверенное, одобряют лишь найденное и утвержденное.

И первая заслуга «Девушки с характером»—прежде всего, ее сценаристов Г. Фиша и И. Склюта — в том, что она представляет удачный в основе опыт *нового* разрешения советской комедии как комедии *реалистической*. Она обладает общей и цельной темой взамен механического набора более или менее удачных трюков, которые некоторые наши кинематографисты еще недавно пытались выдать за советскую комедию.

2

В сценарных положениях «Девушки с характером» на первый взгляд очень много черт и признаков, роднящих ее с произведениями комедийного жанра, хорошо известными по театру и литературе.

Та же ошибочная оценка положений, неумелое распознавание лиц и фактов, со времен Ивана Александровича Хлестакова (и задолго до него) приводящие к невероятным и длительным заблуждениям; то же упорное и беспомощное сопротивление духу живой жизни со стороны отрицательных персонажей; та же смешная в живом человеке косность, автоматизм и — как основа всего — неизбежная для комедии шалунья-путаница, сближающая случайно встретившихся людей и разъединяющая героев, стремящихся друг к другу.

Вероятно эти классические черты комедийной борьбы позволили в свое время идеалистическому философу-«интуитивисту» Анри Бергсону утверждать, что комедия производит впечатление нереальное.

Эту «теорию» лишний раз наглядно опровергает «Девушка с характером». Несмотря на свою комедийную форму и условные «предполагаемые обстоятельства» (речь идет пока только о сценарии), новая кинокомедия производит реалистическое впечатление. За веселым и непринужденным рассказом о девушке с Дальнего Востока, смелой, непритязательной и решительной, за юмористическим показом ее приключений встает кусок нашего советского быта с его людьми всевозможных возрастов, темпераментов, характеров, наклонностей и профессиональных качеств, но с живым ощущением *общей цели*, характеризующим каждую клеточку советского общества.

Реалистическое впечатление от «Девушки с характером» объясняется, прежде всего, тем, что ее авторам-сценаристам и режиссеру (Константин Юдин) удалось создать несмотря на условные комедийные положения не наметки человеческих характеристик, как в большинстве предшествующих комедий, но более или менее законченные советские характеры—по крайней мере у нескольких персонажей.

В этом — существо и важность успеха «Девушки с характером». Ибо, как поучал еще Лессинг в «Гамбургской драматургии»: «Характеры должны быть для писателя гораздо более священными, чем факты».

3

Таким характером, как указывает само название картины, должна обладать прежде всего героиня нового фильма Катя Иванова, зоотехник питомника чернобурых лисиц.

Хотя уже первые кадры (жалобы Кати на директора-бюрократа, решение пожаловаться на него в районный центр, поимка и доставка диверсанта) сразу намечают основные черты ее характера, все же в дальнейшем развитии действия характер этот расшивается новыми узорами, приобретает дополнительные и жизненные черты. Мы узнаем, что «девушке с характером» не чужды «человеческие, слишком человеческие» (и прежде всего девические) слабости. Она плачет навзрыд, предполагая, что понравившийся ей моряк женат на другой женщине и имеет ребенка, у нее бывают минуты упадка, временного ослабления внутренней волевой пружины.

Наряду с Катей-зоотехником хорошо разработан в сценарии Бобрик, директор мехового магазина, энтузиаст советских методов культурной торговли. Вероятно, с Ивана Бабичева («Зависть» Юрия Олеши) наметился в нашем искусстве этот тип советского хозяйственника, вносящего в свою нелегкую работу черты советского стиля, нового осознания своей профессии.

Достаточно характерен и второй представитель советской торговли, но — увы! противоположного толка — заведующий вагоном-рестораном. Об-раз этот не играет значительной роли в общем развертывании сюжета, но он колоритен, и его жизненный прототип, к сожалению, еще достаточно распространен. Именно такого заведующего рестораном (и десятки ему подобных), равнодушно жующего свой салат, когда вокруг волнуются от плохого обслуживания голодные посетители, и автоматически протягивающего жалобную книгу («Третья за этот рейс»), можно еще достаточно часто наблюдать в наших столовых, буфетах, закусочных.

Подстать своему шефу и единственный официант вагона-ресторана.

Гораздо меньше удались сценаристам остальные персонажи «Девушки с характером». Слишком «голубым» (не имеющем характера) получился добродетельный краснофлотец Березкин; директор патефонной фабрики Цветков в сценарии в сущности только повторяет и дополняет в другой вариации образ своего партнера и конкурента Бобрика; наконец, другой Катерине Ивановой, жене командира, явно нечего делать ни в сценарии, ни в фильме. Мы, зрители, миримся с этими недостатками.

Три-четыре реалистических образа-характера в одной комедии! Право, не так уж мало.

4

Своих героев сценаристы показывают в разнообразных комических ситуациях, обнаруживая прежде всего хорошее и вдумчивое освоение техники комического, критически заимствованной из лучших европейских и американских образцов.

Комедийная интонация фильма возникает буквально с первых же кадров. Катя, зоотехник зверосовхоза, жалуется на директора совхоза, бюрократа и тупицу.

— Товарищи, — говорит она с негодованием, — дальше так работать невозможно...

Объектив аппарата спускается несколько ниже, и оказывается, что слушателями катиных жалоб и сетований являются... забавные чернобурые лисички—молчаливые собеседницы девушки с характером.

В том же комедийном плане развертывают авторы первую фабульную линию фильма — проезд безбилетной Кати Ивановой до Москвы благодаря оплошности ее тезки (потеря записной книжки с железнодорожным билетом). Катя попадает в чужие купе, прячется от контролера, знакомится с краснофлотцем, работает официанткой и т. д. Влияние американской комической чувствуется и на

дальнейших приключениях Кати Ивановой в Москве, хотя некоторые эпизоды здесь совершенно излишни, а иногда и мало понятны (сцена купания девушек, поведение Кати в предпоследней части и т. д.).

Очень удалась и вся правдоподобная в основе небольшая линия с газетным фоторепортером, придающая переживаниям Кати «драматический» характер.

— Что вы здесь сняли? — спрашивает редакционный работник у фоторепортера, принесшего снимок, сделанный в отделении милиции.

Фоторепортер излагает приблизительно вероятное содержание снимка, первый пришедший в голову возможный вариант. С его слов редакционный работник диктует машинистке «оптимистическую» подпись. Они, к сожалению, не перевелись еще до сих пор — и фоторепортеры, только приблизительно знающие, что они снимают, и доверчивые журналисты, оформляющие фотоснимки для газеты на основе таких приблизительных сообщений.

Удачны и уроки директора мехторга Бобрика продавщицам мехов («Советский продавец советскому покупателю должен показывать товар со всех сторон») и пародия на этот урок, когда занятия энтузиаста-Бобрика проводит его унылый заместитель.

Запоминаются некоторые эпизодические фигуры. Таков мрачный пьяница-пассажир в вагоне-ресторане, которого по приезде в Москву, на вокзале встречают жена и целая орава ребятишек мал-мала меньше. Другая фигура такого же плана — пассажир-японец, у которого внезапно пропадает аппетит, когда официантка Катя перечисляет ему названия советских блюд: «борщ краснофлотский», «битки по-казацки» и т. д.

Много комедийной выдумки вложено и в режиссерскую разработку сценария.

Зритель смеется, когда, спасаясь от милиционера, цели которого она не знает, Катя забегает за идущую впереди тучную даму, когда, далее, ее отделяет от милиционера проезжающая поливочная машина. Смешит и собака милиционера, лающая с балкона... На Катю? Нет, на мирного котенка, лежащего в корзине на другом балконе, где Цветков разговаривает с Катей.

Умело обыгрываются и некоторые предметы, реквизит картины. Такова сцена с пластинками в конце фильма, когда Катя «в сердцах» разбивает целую кипу пластинок, а Березкин осторожно и бережно поднимает с пола единственную уцелевшую.

Интересно использована для создания комедийного эффекта операторская техника. Здесь остроумен по выдумке эпизод контроля различных патефонных пластинок в кабинках фабрики. Аппарат скользит мимо кабинок с играющими патефонами, создавая смену разнообразных музыкальных мелодий: ария из «Онегина» сменяется задорной «Кукарачей», после лирической «Сулико» звучит песенка из «Цирка» и так далее.

Таких комических режиссерских и операторских находок в фильме рассыпано немало. Заканчиваются они финальным эпизодом, когда в момент отхода экспресса один из провожающих целует уже не свою, а чужую девушку, высунувшуюся из окна.

5

При всем том литературный и режиссерский сценарий страдают существенным недостатком, сильно снижающим комический эффект «Девушки с характером», ее комедийный «косинус фи».

Хорошо освоив лучшие технические приемы классической американской комедии (сильнее всего чувствуется в фильме влияние комических картин Чарли Чаплина), авторы нового фильма—это относится прежде всего к сценаристам,—к сожалению, игнорируют главный закон создания комического фильма. Картина «Девушка с характером» явно длинна, затянута и перегружена эпизодами, комическими сами по себе, но не работающими на основную тему, проходными по содержанию, а иногда и попросту мало смешными.

Где? Какими?

Трудно и рискованно дать советы художникам. Всегда возникает опасность скатиться к субъективному ощущению, к вкусовщине. Нам представляется, однако (мы не раз проверяли это ощущение на реакции зала), что явно растянута вся предпоследняя часть фильма, малодейственная в сюжетном отношении. Излишен или растянут ряд чисто проходных эпизодов (встреча Кати-зоотехника с Березкиным на фабрике патефонных пластинок, слишком подробен разговор директора с секретарем комсомольского коллектива и т. д.). Не слишком обязателен эпизод поездки начальника милиции на розыски Кати. Он явно понадобился авторам лишь для того, чтобы использовать «торможение» мчащегося мотоциклиста поездом детской железной дороги. Таких проходных сцен и эпизодов в «Девушке с характером» много, но они... не всегда нужны.

В них подавленным зевком зритель начинает мстить за игнорирование одного из основных законов искусства: все то, что не безусловно необходимо в художественном произведении, — излишне.

6

Роли сценария «разошлись» между актерами удачно.

В главной роли «Девушки с характером» молодая способная артистка Валентина Серова в соответствии с реалистическим характером девушки-

---

«ДЕВУШКА С ХАРАКТЕРОМ»

Сценарий Г. Фиша и И. Склюта. Постановка К. Юдина. Оператор Т. Лебешев. Мосфильм. На фото (слева) арт. В. Серова в роли Кати.

«ДЕВУШКА С ХАРАКТЕРОМ»

Сценарий Г. Фиша и И. Склюта. Постановка К. Юдина. Оператор Т. Лебешев. Мосфильм.

дальневосточницы показала простоту и обаятельность игры, хорошее и столь важное чувство меры. Интересно, что наибольшей убедительности игра В. Серовой достигает в самых жизненных положениях фильма и становится менее выразительной в тех местах, где «предполагаемые обстоятельства» более надуманы (та же предпоследняя часть!) или менее уверенной становится работа режиссера.

Очень удачны по актерскому исполнению два хозяйственника: Бобрик (арт. П. Оленев) и Цветков, директор фабрики патефонных пластинок (арт. П. Репнин). Игра обоих актеров была уже отмечена («Роли, которые запомнились», «Искусство кино», № 3) — нам остается только снова подчеркнуть в игре обоих актеров хорошее (и не всегда наблюдаемое в кинематографе) чувство связи с партнером, в особенности при их последнем разговоре в кабинете Цветкова.

Запоминаются оба «работника» вагона-ресторана: заведующий (засл. арт. респ. С. Блинников) и официанц (М. Румянцев). Первый опыт привлечения в кино талантливого циркача Каран д'Аша—Румянцева надо признать вполне удавшимся. М. Румянцев играет мягко, но с большим юмором. В первой киноработе артиста чувствуется настойчивое «штудирование» комедийной техники Чарли Чаплина, с имитации которого на манеже несколько лет назад начал свой цирковой путь талантливый артист. Будем надеяться, что вслед за «Девушкой с характером» появятся следующие советские комедии, в которых мы снова встретимся с Каран д'Ашем.

Артист А. Тутышкин старается выжать из «голубой» роли моряка Березкина все возможное. Идейная и художественная основа всякого фильма — сценарий представляет для этого очень скромные возможности. Моряк-отличник (зритель догадывается об этом потому, что поездка в Москву — премия Березкина) в картине не столько действует по собственной инициативе, сколько является пассивным участником тех или иных ситуаций.

Все сказанное о сценарном материале роли Березкина, к сожалению, в полной мере относится и к другой Катерине Ивановой, жене командира. Роль, предоставленная заслуженной артистке республики Эмме Цесарской, не содержит никакого «сквозного действия», служит только для завязки сюжета. Артистке оставалось лишь снова проявить свою кинематографическую технику и хорошие актерские данные. И то и другое заставляет ждать новой и более содержательной роли для артистки.

Пока же в «Девушке с характером» и Эмме Цесарской и А. Тутышкину приходится решать только некоторые кинематографические задачи, но не «решать» образы в целом по той причине, что образы эти отсутствуют в сценарии.

Еще об одном участнике нового фильма с благодарностью подумает зритель, вспоминая картину. Молодой оператор Т. Лебешев снял свою первую картину с большой выразительностью и простотой. В особенности удались оператору кадры новой Москвы (Комсомольская площадь, Охотный ряд и др.).

7

Первый опыт создания советской реалистической комедии при всех его

«ДЕВУШКА С ХАРАКТЕРОМ»

Сценарий Г. Фиша и И. Склюта. Постановка К. Юдина. Оператор Т. Лебешев. Мосфильм. На фото: арт. П. Репнин в роли Цветкова, засл. арт. респ. Э. Цесарская в роли Ивановой (жены командира) и арт. В. Поляков в роли секретаря комсомольского комитета.

значительных недостатках, о которых сказано выше, следует признать интересным и в основном удачным.

Главный недостаток «Девушки с характером» состоит не в том, что задача реалистического показа новых советских характеров решается комедийными средствами, но в том, что комедийность эта проведена недостаточно, нерешительно, что, по верному замечанию одного из критиков, картина сделана с оговорками.

Обилие таких оговорок, стремление мотивировать многое, что в сущности ни в какой мотивировке — ведь речь идет о комедии!—не нуждается, делают фильм во многих местах затянутым, временами лишают его нужной динамичности и... улыбки.

Больше смелости! Больше настойчивости в поисках новых комедийных решений! Больше доверия к комедийной условности, а заодно и к догадливости советского зрителя! — властно требует от авторов будущих комедийных сценариев урок «Девушки с характером».

...И все же, когда в проекционном аппарате проходят последние десятки метров фильма, когда в зале вспыхивает свет и в ушах зрителя звучат еще последние слова песни (текст Евг. Долматовского) уезжающих героев фильма —

И, если надо, жизни
Мы отдадим отчизне
За близкий и любимый
За Дальний Восток.

— мы покидаем кинозал с чувством удовлетворения: на путях создания советской реалистической комедии советскими художниками сделан новый и интересный шаг.

«ДЕВУШКА С ХАРАКТЕРОМ»

Сценарий Г. Фиша и И. Склюта. Постановка К. Юдина. Оператор Т. Лебешев. Мосфильм. На фото арт. А. Тутышкин в роли краснофлотца Березкина и арт. В. Серова в роли Кати.

„Учитель“ Сергея Герасимова

ЗАМЕТКИ ПЕДАГОГА

О. Леонова

Депутат Верховного Сове СССР,
директор 175-й школы Свердловского района Москвы

В одной из своих, как всегда ясных и глубоких, речей Михаил Иванович Калинин сказал: учителем надо родиться. В ежедневной, будничной работе педагога для наших художников есть много интересного и поучительного. О труде учителя, творческом, радостном (а иным я его не представляю) наши писатели и драматурги должны рассказать.

Литературный сценарий С. Герасимова «Учитель» в этом отношении заслуживает внимания. Это первый сценарий о советском учителе. Герой сценария Степан Крылов прежде всего — ищущий, творческий человек. Его неожиданное, на первый взгляд, стремление уехать в деревню и там учительствовать, отнюдь не является чудаческим. В этом сценарии говорится о высоком патриотизме, который может встретиться не только на пограничной заставе, но и в далекой деревенской школе.

Начав читать получивший первую премию на всесоюзном сценарном конкурсе сценарий Герасимова, я боялась больше всего подробнейшей натуралистической описи жизни школы, учеников, где все заранее известно и поэтому невыносимо скучно и серо.

Нашей художественной литературой и советской кинематографией еще не созданы произведения о советской школе последних лет. Для многих писателей и драматургов — это таинственная область, своеобразная экзотика, которую старательно обходят. За последние годы появилось несколько пьес и фильмов из жизни школы. Но эти проблемные произведения, как правило, подогнаны под определенную схему. В этих произведениях много мнимоострых ситуаций, псевдореалистических элементов.

Этим «сочинениям» нехватает перспективы, глубокой жизненности, охвата явлений. Одним из основных недочетов художественной литературы о советской школе является нежелание или неумение показать советского учителя, раскрыть всю сложность, многогранность его работы, взаимосвязи с окружающим миром (учащимися, родителями), рассказать о новых, возможных только в нашей стране, условиях счастливого и радостного труда...

Дореволюционному педагогу повезло больше. В художественной литературе мы знаем и любим рассказы Чехова, Горького, Гарина-Михайловского, помним «Мелкий бес» Сологуба и книги других писателей, которые то с гневом и печалью, то издеваясь, писали о старой школе, об учителях... Была создана большая и по-своему яркая галерея типов старых педагогов.

Надо, чтобы в литературе, в кинематографии в неменьшей степени «повезло» и нашим советским учителям. Время уже давно пришло.

В сценарии С. Герасимова «Учитель» встречаются недочеты, отдельные промахи, о которых я буду говорить ниже. Но это не значит, что эти отдельные недочеты, промахи и ошибки заслоняют то принципиально новое, чем богато это первое художественное кинопроизведение о советском учителе.

Принципиально новое здесь в раскрытии характера Степана Крылова, главного персонажа, в том, что показано («учителем надо родиться») высокое призвание педагога. Этому подчинено все.

Сценарий начинается с отъезда Степана Крылова в родное село Мариинское на работу учителя. Об этом он сообщает своим друзьям. Внешним поводом явилось письмо отца Крылова — председателя колхоза, жаловавшегося на развал школы. Невеста Степана, москвичка Катя, отказывается ехать. Ей жаль бросить шумную столицу.

Степан приезжает в день свадьбы своей сестры Марии, знатного человека, орденоносца. Приезду Крылова рады в семье. Рада мать, рад отец, гордящийся своими детьми. Эти большие, жанровые, ярко написанные сцены еще ярче и глубже оттеняют драматичность ситуации: с Крыловым отказался ехать в село близкий и любимый человек, его не понимают родной отец, сестра, односельчане.

Это одно из важных мест сценария. После шумного свадебного веселья отец сказал сыну:

— Так... Значит не достиг? Не смог? Не сумел подняться и вернулся, именно, не солоно хлебавши.

Старый колхозник Иван Крылов, отец учителя, никак не может понять этого. В этом преданном колхозному строю человеке заговорили старые чувства. Неожиданный приезд и решение сына остаться в селе он рассматривает как уход и отказ сына от борьбы за место под солнцем. Ему кажется, что сын его — просто неудачник. Отцовскому самолюбию, гордости нанесен жестокий удар.

— За что мне, старому человеку, такой позор и столько горя? Что ему за печаль, что у отца душа сгорела...— говорит председатель колхоза сыну.

Во всем этом подлинно драматическом зачине можно видеть, как даже в передовом человеке советской деревни неожиданно возникают старые представления о городе и деревне. Но Степан Крылов решил настоять на своем. Он отлично понимает, что в отце заговорил старый (не только по возрасту) человек, который в силу давних дедовских привычек думает: деревенский парень, ушедший из деревни и достигший положения в городе, не должен возвращаться. Родной сын нарушил вековую традицию. И факт нарушения ее никак не укладывается в сознании отца.

Новый учитель, который сам много лет назад учился в старенькой школе родного села Мариинского, понимает, что зажиточному колхозу нужна уже большая, хорошо оснащенная школа. Старое помещение, как и масштабы работы, противоречат новому, мощному движению колхозников к знанию, к культуре.

Секретарь райкома партии Ремезов предупреждает молодого учителя о трудностях строительства новой школы. Ему советуют держать крепкую связь с колхозными комсомольцами.

Первое знакомство с комсомольской организацией села происходит на собрании, которое по настоянию секретаря комитета комсомола исключает Петра Алейникова, вымазавшего дегтем ворота в доме молодой колхозницы Катюши Фалалеевой. Учитель предлагает не исключать Алейникова, а дать ему возможность исправиться. Секретарь комитета, не терпящий вмешательства, повторяет отцовскую аргументацию.

— Ты к чему все это делаешь? Что ты хочешь изобразить? Ты говори прямо. Может, в секретари мечтаешь? В Москве, значит, не поднялся, так здесь норовишь! Так не выйдет. Надо иметь авторитет, а его у тебя нет. Думаешь взять, а он не дается. Брось ты эту музыку и веди себя согласно положения. Вот тебе мои слова.

Перед Крыловым встала большая задача не только выстроить школу-десятилетку, но развеять старое представление о деревне, в которую согласно традиции возвращаются только неудачники.

Как видим, автор поставил героя в трудные условия. Внешне никаких острых столкновений, все как будто спокойно, если исключить размолвку с отцом и неумные выпады не терпящего самокритики секретаря комсомольской организации.

Но надо помнить, как велико творческое горение учителя.

Артист, которому придется исполнять роль Крылова, должен через будничное показать Степана обаятельным, волевым человеком, черпающим силы в труде педагога. Образ Степана должен стать любимым, народным.

В этом отношении единственный урок (если исключить экзамены) Степана Крылова в старой деревенской школе, скажет зрителю больше, чем если бы автор сценария следовал натуралистическому описанию школы за день или неделю. Я имею в виду чтение учителем чеховского рассказа «Ванька». Классический рассказ великого писателя автором сценария использован умно и с блеском. По одному этому уроку о Степане Крылове можно сказать, что он — педагог по призванию, человек творческий, ищущий...

Герасимов пишет: «Вместе с Ванькой Жуковым плакала половина класса. Когда учитель прочитал знаменитое «На деревню дедушке» и про то, как Ванька опустил драгоценное письмо в щель почтового ящика, Петька вдруг громко всхлипнул и сказал, сверкая полными слез глазами:

— Адрес-то ведь он неверно написал, не дошло его письмо!..

Учитель, вдохновенно читавший рассказ, «грустное, трогательное и страшное содержание» которого потрясло детей, сумел повернуть рассказ Чехова, связать его с нашей действительностью.

— Письмо это дошло, товарищи, — сказал учитель громко и видимо спокойно, хотя руки его и вздрагивали.— Оно не попало в руки к дедушке Константину Макарычу, оно попало в руки другого человека, который посильнее дедушки Макарыча. Этот человек нашел Ваню Жукова и вышвырнул его хозяина Алехина вон из русской земли, как выкинул всех хозяев, для того, чтобы Ванька Жуков мог учиться и стать большевиком. Имя этого человека Владимир Ильич Ленин,— сказав это, учитель немного помолчал.— А за Ваньку Жукова вы не беспокойтесь, ребята. Я его знаю, он вырос и стал большим, настоящим человеком, хотя бы и вам такими вырасти, а пути для этого у вас куда как полегче, не то, что у Ваньки...»

Это одно из лучших мест в киносценарии «Учитель». Сопоставление и сталкивание судеб Ваньки Жукова и колхозной детворы сделаны с волнующей правдивостью. Очень может статься, что этот эпизод картины будет заимствован многими педагогами для своей практической работы.

Задуманное Степаном Крыловым осуществляется. Колхоз поддержал начинания учителя. Непредусмотренная по плану и бюджету, школа-десятилетка была построена силами колхозной общественности. Здесь интересно отметить одно важное обстоятельство. Может быть, село Мариинское могло бы еще обойтись и старой школой, но люди советской деревни живут не только сегодняшним, но и завтрашним днем.

На закладке школы-десятилетки секретарь райкома сказал:

— Сила нашей будущей школы не в том, что она будет иметь три этажа, не в том, что она будет построена согласно современной строительной технике и из лучших материалов, не в том, наконец, что она будет оборудована лучшим школьным оборудованием. Сила ее в том, что в ней будут учиться наши советские дети, наши советские люди. Сила ее в том, что в ней будут учить наши советские учителя, большевики-учителя...

Закладка школы — торжественный момент в жизни всего села. В своей речи учитель говорил о двух обликах родного села — дореволюционном и пореволюционном, о счастье быть учителем своей родины.

Отец понял: правда на стороне сына, учителя Степана Ивановича Крылова. «В классе, где шли торжественные испытания выпускников, собралась вся сельская власть. Тут же и председатель, экзаминаторы и почетные гости расположились за длинным столом. Когда Степан вошел, весь класс бесшумно и стройно поднялся с мест. Приподнялись и педагоги за столом, освобождая место директору. Отец весело блеснул глазами, очевидно, удовлетворенный этими знаками внимания и уважения, но сам не поднялся, а лишь поерзав на стуле, дружелюбно сказал сыну: «Здравствуй, Степан Иванович!»

А когда отец узнает, что его сына выдвинули кандидатом в депутаты Верховного Совета СССР, он не удерживается и с гордостью роняет: «Товарищи, это же мой, именно мой сын. Вот положение!»

Жизнь опровергла взгляды старика. И возникшие давние представления о городе и деревне были развеяны.

В этом сценарии умно и хорошо показано как тянется к знаниям колхозная деревня, как ощутимо растет своя новая, колхозная интеллигенция. Такие люди, как сестра Степана Мария, ее подруга Аграфена, Петр Алейников, если не стали еще интеллигентами, то непременно станут ими. Это движение вперед, рост людей показаны в сценарии.

В своем письме «Ошибки кинодраматурга», помещенном в газете «Кино» от 28 февраля 1939 года, три педагога из города Владимира указывают на ряд невозможных, нереальных и искажающих нашу действительность ситуаций и эпизодов сценария Сергея Герасимова. Многое они преувеличивают. Если бы автор сценария следовал всем советам трех учителей областной колхозной школы, то его персонажи выглядели бы паиньками и были бы идеально скучными людьми.

Но Сергей Герасимов показывает (и это работает на самое главное и важное в его произведении), как учитель-большевик, этот инженер человеческих душ, влияет на таких людей, как Петька Алейников, даже на братьев Фалалеевых, которые становятся (и не сразу) другими людьми. В наших селах и колхозах работают не только примерные колхозники, ударники, стахановцы, но встречаются еще и лодыри, хулиганы, нерадивые люди. Автор сценария показывает даже не таких людей, а только несколько молодых парней, недостаточно культурных, отсталых и тоскующих от безделья.

Своим письмом, сами того не думая, авторы его хотят увести кинодраматурга от жизненной правды в сторону лакировки, прикрашивания действительности. Самое страшное во всяком деле, особенно в искусстве—нивеллировка, приглаженность, которой к счастью нет в талантливом сценарии о советском педагоге. Это — подлинно советский сценарий по своему сюжету, построению, по своей сути.

«УЧИТЕЛЬ»

Автор-режиссер С. Герасимов. Оператор В. Яковлев. Ленфильм. На фото: арт. Т. Макарова в роли Аграфены, засл. арт. В. Чирков в роли Крылова и арт. Л. Шебалина в роли Марии.

Предположим, что можно написать сценарий о борьбе за строительство школы в польской или румынской деревне, в котором будет ряд внешне совпадающих и схожих с советским сценарием сюжетных положений. Но главное отличие зарубежного сценария от нашего будет состоять в том, что там отношения людей, борьба за создание школы определятся к л а с с о в о й б о р ь б о й.

В сценарии о советском учителе периода третьей сталинской пятилетки показана не классовая борьба, но борьба за человека, за то, чтобы неграмотная Степанида стала грамотной, чтобы деревенский паренек Петька Алейников стал поэтом, чтобы два брата Фалалеевы стали культурными.

Это сценарий о людях 1938—1939 годов, о наших людях. Главное действующее лицо — учитель Степан Крылов, человек, о котором можно сказать словами товарища Сталина, что у него «имеется в избытке чувство нового — драгоценное качество каждого большевистского работника...» В сценарии это дано еще с некоторой робостью. При постановке картины надо помнить указание товарища Сталина о чувстве нового, которое необходимо проникновенно и смело раскрыть.

В сценарий введен еще один важный, финальный, момент. Выдвижение Степана Крылова в депутаты Верховного Совета СССР подчеркивает, как велик и огромен труд, авторитет сельского народного учителя. Мысль превосходная, правильная. Но в сценарии она не нашла яркого выражения. Это сделано скороговоркой. Над этим очень важным эпизодом следует еще серьезно поработать.

Я намеренно не касалась параллельной темы и сюжета сценария «Учитель» — любовной, интимной. Здесь есть хорошие сцены (эпизоды с пляской мужа Марии на свадьбе, переживания подруг Марии и Груни). Но есть в сценарии эпизод плохой, на мой взгляд даже безобразный (сцена купанья, когда учитель смотрит на голую Аграфену, садится на ее рубашку). Он как-то сразу снижает облик Степана. Я понимаю, автор хотел подчеркнуть, что его герою не чужды человеческие слабости, но в данном случае это человеческое нехорошо, мелко. Эту сцену надо убрать. Личная, интимная жизнь подчинена большой теме учителя. Через творчество, труд Степан Крылов обретает счастье. Он женится на подруге своей сестры — умной, волевой девушке Аграфене.

В сценарии Сергея Герасимова, хотя над ним следует еще поработать (особенно над языком действующих лиц), заключена большая правда жизни. Он талантлив. Сценарий написан не на заданную, а на свою, давнюю, выношенную автором, тему.

Мы знаем и помним картины, поставленные С. Герасимовым, — «Семеро смелых», «Комсомольск».

Хочется верить, что и «Учитель» будет художественно зрелым фильмом о советском педагоге. Пожелаем сердечно автору сценария и фильма успеха.

ПЕРВАЯ РАБОТА

Сценарий «Личное дело» — первая работа в кино учителя В. И. Поташова. До объявления конкурса он никогда не писал сценариев. Работать над произведением было нелегко. На сценарии лежит еще известный отпечаток неуверенности.

Но у В. Поташова по сравнению с некоторыми сценаристами-профессионалами было одно преимущество: он в совершенстве знает то, о чем пишет, — школу, школьный быт.

Ранее В. Поташов написал пьесу о школе. Этот небольшой опыт помог ему в трудной работе над сценарием.

События, описываемые в сценарии, не представляют ничего из ряда вон выходящего: это будни советской школы, рядовые советские школьники — дружные, веселые, умные. Бесспорная удача автора в том, что он умеет говорить о детях, как о младших товарищах, не прибегая к украшательству, к лакировке и ненужной восторженности.

Просто и правдиво это произведение по замыслу. Но и в простых и обычных событиях автор нашел черточки, характерные для советской детворы. В поведении ребят, в их отношении друг к другу и к учителю видишь и чувствуешь советскую эпоху, которая влияет на ребят, делает их непохожими на учеников дореволюционной школы.

Школьники у В. Поташова жизненны, их образы очерчены с большой любовью и знанием детской психологии. Но не только в этом заслуга автора — он сумел художественно-убедительно мотивировать поступки героев, показать причины, движущие действиями ребят. В. Поташов умеет наблюдать жизнь, умеет говорить о ней правдиво, оригинально.

Значит ли это, что рассматриваемая работа представляет законченное произведение кинодраматургии, лишенное каких бы то ни было погрешностей?

Конечно, нет: композиция произведения несколько рыхлая, в сценарии попадаются длинноты, в языке ребят не чувствуется свойственного им юмора, живости. Но эти погрешности не лишают произведения художественно-драматургической значимости, тем более, что они легко устранимы — после небольшой работы над произведением можно получить вполне пригодный к производству сценарий.

В. И. Поташов показал себя в первой работе умным и наблюдательным художником. Желаем ему дальнейших успехов в области драматургии.

„Личное дело“

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

В. Поташов

Девиз: „Будь готов“!

Пустые школьные коридоры, лестницы. Двери в классы плотно закрыты. Тихо. Только внизу, около раздевалки, ходит ученик. На рукаве у него красная повязка с надписью «Ответственный дежурный ПВХО». Через плечо — противогаз.

Идет урок. В классах ученики сидят чинно, спокойно. Дежурный скучает, смотрит поминутно на часы.

Затих звонок с урока — в школе стало тесно, людно. По коридорам, по лестницам забегали ученики. У всех противогазы. Горит электричество. За окнами мутное, серое утро.

Лева остановил Милочку.

— Скоро тревога?

— Сама ожидаю. Ужасно люблю, когда все в противогазах.

Лева отошел от Милочки. Навстречу ему бежал Витя Суриков.

— Скорей, — зашептал Витя, — сейчас начнут. Я слышал, директор...

За окном, сперва тихо, издалека, но с каждой секундой все громче пела сирена.

— Слышишь?... Скорей!

В коридорах, на лестницах деловая суета. Некоторые одевают противогазы. Лева и Витя поднимаются по лестнице.

Репродуктор. Спокойный мужской голос говорит: «Оставаться на местах. К окнам не подходить. Противогазы одевать по второму короткому звонку. Спокойствие!»

Свет в школе гаснет. Почти темно. Лева и Витя у цели. Они, оглядываясь, стоят на боковой лестнице около дверей биологического кабинета.

— Из кабинета всю улицу видно, — говорит Лева, открывая дверь.

Еще раз оглянувшись по сторонам, мальчики юркнули в кабинет, прикрыли плотно за собой двери и замерли, прислушиваясь. На носках подошли к окну. Осторожно выглянули.

— Пусто, — шопотом произнес Лева. — Еще не началось.

Полумрак преобразил класс. Обычно безобидные чучела птиц, мартышки, зайца и других представителей животного царства казались полными таинственности. Особенно жутко было смотреть на сову. Сова сидела на углу большого шкафа, заполненного всевозможными экспона-

тами и приборами, слегка наклонив голову на бок, и темные стеклянные глаза ее зловеще поблескивали.
Ребята притихли. Обошли класс, будто никогда здесь раньше не бывали.

— Сова какая страшная, — сказал Витя.

— Издали. Хочешь сниму? — ответил храбрый Прокушев.
Сказано — сделано. Лева подвинул к шкафу ближайшую парту, поставил на нее стул и полез за совой.

— Подержи стул, сползает.
Витя ухватился за ножку стула.

— Скорей.

— Сейчас, — Лева вытягивался, как только мог.
Он уже держал сову в руках, когда резкий звонок разорвал тишину. Витя инстинктивно отпрянул, выпустил стул. Лева силился удержать равновесие, но стул неумолимо полз по парте, звонок повелительно звенел.

— Спокойно! — сказал голос в репродукторе.
Лева, наконец, не удержался, взмахнул руками, — сова при этом, описав дугу, полетела к учительскому столу,— и с грохотом, со звоном брякнулся. Из разбитого стулом шкафа посыпались ящерицы, скелет какого-то животного, микроскоп и другие вещи.
Ребята в ужасе оцепенели.

— Спокойно! — повторил голос. — Приготовить противогазы!
Лева беспомощно посмотрел на Виктора. Витя заученно перебросил противогаз на грудь, расстегнул. Но в глазах испуг, губы трясутся. Лева шумно вздохнул и, присев на корточки, начал подбирать разбросанные по полу вещи.

— Посмотри на лестницу, — хрипло сказал он Виктору.
Виктор вышел. Лестница пуста. Только где-то внизу стремглав пробегали ученики с красными повязками.

— Никого!
Лева пытается сложить части рассыпавшегося микроскопа.

— Одеть противогазы! — приказал голос в репродукторе.
Лева схватил противогаз. В руке у него линза. Он машинально сунул ее в карман брюк. Мальчики надели противогазы и пошли к дверям.

— Оставаться на местах! — приказывал голос.
Витя отскочил от двери, но Лева взял его за руку и настойчиво потянул за собой. По лестнице спускались, осторожно оглядываясь, тяжело дыша, отчего «дышали» и противогазы.
Этажом ниже, на площадке около окна, стоит ученик одного роста с Левой и Витей. Он увлечен происходящим на улице и не оглядывается. Противогаз у него одет неплотно, ему легко дышать, хорошо видно. Боком прошмыгнули мимо «преступники»:
На повороте лестницы встретили мужчину. Он тоже в противогазе, на руке повязка, идет медленно. Погрозил ребятам рукой, и они разошлись. Мальчик у окна не услышал шагов мужчины. Вздрогнул, когда тот положил ему руку на плечо, и обернулся. От резкого движения противогаз, чуть — для формы — державшийся на голове, сполз вовсе.

— Стыдно, — глухо сказал мужчина.

— Все равно никаких газов, — ничуть не растерявшись ответил мальчик, — когда надо будет — я одену.

— Фамилия? — спросил мужчина.

— Зубов.

— Класс?

— Шестой—второй.
Мужчина записал в блокнот.

— Одень — показал он на противогаз.
Зубов неохотно повиновался. Мужчина поднялся еще на несколько ступенек выше — лестница пуста — вернулся.
За окном закричала сирена.
И когда раздался звонок, ученики поспешно сняли противогазы.
Вспыхнул свет. И сразу стало по-обыкновенному шумно. Только лица ребят красные, потные, необыкновенным оживлением сияют их глаза.

◇

Анна Петровна, учительница биологии, вошла в кабинет и ахнула. Осколки стекла, кости скелета, микроскоп, сова и многое другое валялось на полу. Парта и стул стояли на своих постоянных местах, — Лева успел их отодвинуть, — но вид в кабинете был все же такой, словно здесь происходило побоище.

◇

Анна Петровна подняла с полу микроскоп, — самое ценное из инвентаря кабинета — осмотрела его, еще раз ахнула.
Потом поставила микроскоп в шкаф и принялась подбирать остальное.

◇

В кабинете директора сидят двое: директор — Михаил Никитич и молодой учитель.

— Я вам «шестой — второй» поручаю. Он остался без воспитателя, — сказал директор, вставая.

◇

Анна Петровна навела порядок в кабинете и пришла к директору.

◇

Школьный коридор. Двери в классы. Одна дверь с этикеткой «6—2» — полуоткрыта. Около нее, в коридоре, стоят несколько ребят. Из класса слышен шум.
Ребята не на местах. Одни группками стоят около окон, другие толпятся у доски, третьи бегают по партам. Безусловно смирно сидят только трое: Лева и Витя с невинными рожицами — на одной из задних парт, и Аркадий Зубов — около окна. Зубов читает. Шум в классе мешает ему сосредоточиться, он затыкает пальцами уши, сердится.
К Аркадию подошел ученик, Сережа.

— Интересно?

— Отстань! — Аркадий показал обложку книги. — «Жюль Верн».

— Дашь мне почитать?

— И так сколько книг порвали. Не мешай!
Аркадий снова углубился в чтение.
Сережа постоял, заглядывая сбоку в книгу.

— Что ты, есть их будешь?

— Уйди. Дашь что-нибудь переписать — дам, не дашь — не дам. Не мешай.

— Спекулянт! — Сережа отошел от Аркадия.
Из коридора вошел в класс староста — Саша Копылов.

— Не шумите, мешаете соседям заниматься.
Ребята его плохо слушают. Кто-то даже стукнул в ответ крышкой парты.

— Сходи, узнай, Копылов, может совсем не будет уроков? — предложила Милочка Максимова. — Пускай домой отпустят.
Саша Копылов пошел к выходу. Погнал из коридора всех в класс, плотно прикрыл двери.

Постучал в кабинет директора. Открыл дверь, услышав — «можно».

— Михаил Никитич, у нас пустой урок, Валентина Ивановна больна, а ребята шумят.

В кабинете у директора, кроме него самого, Анна Петровна и новый учитель.

— Сейчас к вам придут. Обожди в коридоре.

Саша вышел.

— Условимся пока не говорить, Анна Петровна. Теперь гласность только помешает.

— Мне в класс пойти? — спросил учитель.

— Да, познакомьтесь, займите их чем-нибудь.

Учитель и Саша подходят к «6—2». Из дверей выглянула и сразу скрылась Максимова. За дверью стихает шум. Когда Саша, забежав вперед, открыл дверь и делал знаки товарищам, призывая к порядку, многие из них еще не были на своих местах. Учитель вошел, спокойно оглядел школьников, — торопясь расселись по местам остальные, — молча подошел к столу.

Пауза затягивалась. Ученики, недоумевая, посматривали на учителя. Милочка шептала что-то на ухо соседке.

— Разве у вас не полагается вставать? — нарушил, наконец, молчание учитель.

Ребята, смущенные за забывчивость, недружно поднялись. Остался сидеть только Аркадий. Он был весь во власти книги и не слышал обращения. Учитель, разрешив жестом сесть всем, медленно подошел к Зубову. Все с любопытством наблюдали. Подошел, взял книгу, посмотрел и положил обратно. Аркадий поднялся.

— А ты почему не встал?

— Я не заметил, я читал.

— Как тебя зовут?

— Аркадий.

— Зубов?

— Зубов. А что?

— Плохо, Зубов. Во время тревоги ты снял противогаз, сейчас ты не встал...

— Я не снимал! — перебил Зубов, — я...

— И тебе не стыдно? Ведь это я с тобой разговаривал на лестнице. Ну и ну!..

Лева подтолкнул Витю. Витя Леву.

— Его встретили.

— Молчи!

Учитель положил на плечо Зубову руку.

— Садись, Зубов, нехорошо так.

Аркадий сел и спрятал в парту книгу.

Учитель пошел обратно к столу.

— Будем знакомиться — Владимир Николаевич Вишняков.

— Вы у нас воспитателем будете? — поднялся Саша Копылов.

— Да, и воспитателем.

Милочка Максимова бросила на соседнюю парту записку. Записка ударилась о край парты и соскочила на пол. Учитель и многие ученики видели это. Милочка смущенно наклонила голову. Записка лежала на полу, девочки, что сидели около этой парты, делали вид, будто ничего не случилось, даже отвернулись. Владимир Николаевич взял записку, — Милочка еще ниже наклонила голову, — посмотрел на нее, но не развернул. Все ожидали.

— Ты уронила? — спокойно повернулся к Максимовой учитель.

Милочка смутилась, покраснела и поднялась. Поправила воротничок платья, но ничего не сказала.

— Ты? — улыбаясь настаивал учитель.

— Я, — чуть слышно ответила Милочка, — только это нечаянно вышло. Вот честное слово!

Милочка так старательно дергала воротничок, что оторвала один край.

— Верю, — продолжал Владимир Николаевич, улыбаясь, — возьми. А воротничок не виноват.

Милочка взяла записку, быстро смяла ее в руке и только тогда посмотрела на учителя.

— Спасибо.

Милочка села. Ученики зашептались.

— Успокойтесь, — оглядел учеников Владимир Николаевич, — в разное время почти каждый ученик теряет (он сделал ударение на слове «теряет») записки.

Ученики засмеялись, задвигались.

— Какие вы, однако, — сказал Владимир Николаевич, — один забывает одеть противогаз, другая роняет...

— Зубов у нас всегда упрямый, — перебил учителя Сережа, — он не первый раз так.

— Ябеда! — презрительно бросил Аркадий.

— Зубов, — оборвал его Владимир Николаевич, — ты еще протестуешь?

Зубов сердито нахмурился, погрозил кулаком Сереже, когда учитель отвернулся, и раскрыл под партой книгу.

◇

Со звонком все ученики и учитель ушли из класса. Обступили в коридоре Владимира Николаевича. Витя и Лева быстро пошли в сторону. Аркадий незаметно проскользнул в класс и уселся за парту дочитывать книгу.

К Владимиру Николаевичу подошла Анна Петровна.

— Мне вас на минуту.

Владимир Николаевич открыл двери в класс. Он еще не вошел, но Аркадий его уже заметил и быстро спрятался под парту.

— Здесь нам не помешают, — сказал Владимир Николаевич, пропуская Анну Петровну вперед.

У стола они остановились. Аркадий, затаив дыхание, сидел на полу, под партой.

— Ничего не известно?

Анна Петровна села к столу.

— Решительно ничего не удалось выяснить.

— Все цело?

— Какое! Все поломано и совсем исчезла линза от микроскопа.

— Позвольте... а что вы думаете о... о Зубове?

Зубов еще дальше спрятался под парту, затаив дыханье.

— Раньше за ним не замечали. А что?

— Я его недалеко от кабинета видел во время тревоги.

Анна Петровна поднялась.

— Не знаю, право, раньше...

Учителя вышли из класса.

Аркадий поднялся, потянулся, разминая затекшие руки и спину, и снова уселся читать.

Еще раз, осторожно теперь, открылась дверь. Снова быстро спрятался под парту Аркадий. Но тотчас же вылез обратно: в класс вошла Милочка. Прикрыв плотно дверь за собой, она повернулась и увидела Зубова.

— Ты здесь?

— Здесь.

Милочка постояла немного, растерянная, потом подошла к Зубову.

— Уйди из класса.

— Не желаю, занят. А тебе что?

— Я тебя очень прошу. Пожалуйста, мне надо одной остаться. Обязательно надо.

— Мне тоже надо одному. Не мешай!

Милочка оглянулась на дверь, словно боясь, что кто-то еще войдет, и просительно сложила руки.

— Ну, пожалуйста. Я за тебя сочинение напишу. Хочешь?

Аркадий удостоил Милочку взглядом.

— Сочинение я сам. Вот алгебру?

— Ну, алгебру. Что хочешь, только уйди.

— Ладно, ушел.

Аркадий свернул трубочкой книжку, сунул ее в карман и пошел к выходу. Милочка нетерпеливо ждала.

— Только никому не говори, что я здесь.

— Не скажу. Алгебру не забудь.

◇

Аркадий вышел. В коридоре около стенгазеты толпились ребята.

Саша Копылов впереди всех. Сережа повернулся и увидел Аркадия.

— Вот он! — воскликнул Сережа.

Саша Копылов и другие устремились к Зубову.

— Ты позоришь весь класс, Зубов, — начал Саша. — Из-за тебя нас в газете продернули.

— Каждый за себя отвечает, — вяло сказал Аркадий и хотел пройти мимо. Саша загородил ему путь.

— Мы не позволим!

Аркадий остановился.

— Кто это мы? Не очень боюсь.

В газете была карикатура. Аркадий Зубов, достаточно похожий, чтобы его тотчас же можно было узнать, был изображен стоя. В руке держит биллиардный кий. Противогаз закрывает только лоб. Изо рта идет пар. Из карманов, подмышками у него — двойки. Под карикатурой надпись:

«Мировой лентяй Аркаша,
Дома съел он много каши,
Стало трудно жить ему,
Потянулся он к окну.
За окном был плотный газ,
Сдернул он противогаз.
Ну, и что же? Вас ист дас?
Опозорил целый класс.

Аркадий, скосив глаза, прочитал стишок. Сделал безразличное лицо, шагнул в сторону.

— Молчишь?! — крикнул Саша, ухватив его за рукав. — Стыдно!

Аркадий освободил руку.

— Ни капельки. Захотел и снял. Вон Максимова в классе запирается. За нею смотри.

Аркадий отошел. Саша, а за ним и остальные, задетые его замечанием о Максимовой, кинулись к дверям. Саша осторожно приоткрыл дверь.

Милочка стояла около окна. Двойные рамы позволяли смотреть в стекла, как в зеркало. Лицо у Милочки сосредоточенное, обеспокоенное. Она совсем спарывала воротничок у платья. Ребята столпились у дверей и молча, затаив готовый прорваться смех, наблюдали. Милочка разгладила платье, свернула в комочек воротничок и повернулась. Увидела ребят и страшно смутилась.

Ребята хохотали.

— И ничего смешного, — стараясь быть независимой, сказала Милочка. Со всяким может случиться.

◇

Лева и Витя, забравшись в угол коридора где-то далеко от массы учеников, таинственно шептались. Сзади, у них за спиной, лестница. По ней медленно, читая на ходу, поднимается Аркадий. Товарищи его не видят. Аркадий подошел и незаметно для них (они его, впрочем, и не интересовали) остановился за углом, совсем рядом, продолжая читать.

— А вдруг узнают? — шепнул Лева. — Из школы могут исключить.

Аркадий опустил книгу, прислушался.

— Невозможно, — солидно ответил Виктор. — Мы в противогазах были. Только не надо прятаться, а то подумают.

— Страшно...

К месту, где стояли «преступники», бежал Саша Копылов.

— Прокушев! — кричал он, — Прокушев!

Увидел Леву и Витю. Остановился.

— Ты чего прячешься? Тебя новый воспитатель разыскивает.

— Меня? Зачем? — Лева перепугался. — Зачем я ему?

— Не знаю, иди скорей.

Лева, испуганный, медленно пошел за Копыловым. Витя, тоже в страхе, плелся сзади.

— Да скорей ты! — нетерпеливо бросил Саша, — как больной!

— Я иду, — пересохшими губами промямлил Лева.

Аркадий вышел из-за угла.

◇

— Что это такое? — сказал он вслух. — Прямо тысяча и одна ночь.

В коридоре стоят Владимир Николаевич, Саша и Лева. Немного в стороне, весь в страхе, весь в напряжении, в желании услышать хоть хвостик разговора — Витя. Лева волнуется, часто облизывает пересохшие губы, переминается с ноги на ногу. Учитель говорит Копылову.

— Непременно скажи всем. Чтобы все приходили.

— Придут, Владимир Николаевич, обязательно придут.

— Ну, беги.

Саша отошел.

— А теперь с тобой, Прокушев, — повернулся к Леве учитель.

Лева едва сдерживал дрожь губ. И руки некуда деть, словно они стали больше, одеревянели.

— Ты болен, Прокушев? Бледный... пот на лбу... — Владимир Николаевич положил Леве руку на лоб.

— Я так это... бегал... — Лева страдал от неизвестности.

— Нет, у тебя голова горячая. Придется отложить до другого раза.

— А что случилось? — Лева помаленьку овладевал нервами.

— Ничего не случилось, Прокушев. Мне сказали — ты лучший лыжник в классе, а я завтра хотел с вами за город поехать. Но раз ты болен...

— Я здоров!—почти крикнул Лева. — Совсем здоров.

Витя быстро подошел.

— Он притворяется, Владимир Николаевич, вот ей-богу.

Лева и Витя посмотрели друг на друга такими глазами, будто только что совершили героический поступок. Радость зажглась у них в глазах.

— Тогда насчет лыж позаботься, — попросил учитель.

— Моментально! — крикнул Лева.

И оба — Лева и Витя — стремглав понеслись по коридору. Владимир Николаевич смотрел им вслед, добродушно улыбаясь.

◇

Часом позже в комнате для тихих занятий сидят Сережа и Аркадий. Сережа читает книгу Аркадия, Аркадий быстро пишет.

— А здесь что? — отрываясь от тетрадки, спросил Зубов.

Сережа заглянул, глубокомысленно наморщил брови и сказал:

— Кажется, скобка. Пиши скобку.

Аркадий наклонился снова. Пишет.

— Я слегка написал. Чтобы и так, и так можно было понять.

— Пиши, пиши. — Сережа поглощен книгой и разговаривать ему не хочется.

Вошли Саша, Лева, Витя, еще несколько учеников.

— Готово, — сказал Аркадий, закрывая тетрадь, — спасибо, выручил.

— Ребята! — от порога крикнул Лева, — завтра на лыжах за город.

— Только бы хорошо на физике отвечали. Директор придет нового учителя смотреть. Еще не позволит ехать, — добавил Саша.

— Сегодня не страшно, — ответил Зубов и потряс тетрадкой.

— К доске вызовет и завалишь.

— Не беспокойся.

— Ты уже не раз подводил класс, — вмешался в разговор Лева.

— За собой смотри. Я слышал, как ты с Виктором секретничал. Помалкивай!

Лева и Витя сразу вспотели. Лева даже не удержался и провел ладонью по лбу.

— Врешь! — крикнул Виктор.

Он не знал, что надо говорить, как себя вести. Он крикнул первое слово, которое вытолкнул из горла страх. Лева шагнул к Зубову. Он и недоумевал, и вздрагивал от ужаса. Он растерялся и, как безнадежно погибший человек, ухватился за первое попавшееся средство.

— Сам что-нибудь натворил, а на нас валишь! — неестественно громко сказал он. — Знаем тебя!

В азарте Лева подошел совсем близко к Зубову и даже слегка толкнул его. Аркадий не стерпел. Был он шире, крупнее Левы, повидимому, много сильнее.

— Я тебе толкну! — встал он в боевую позу.

Не миновать бы потасовки, но заглянул в комнату Владимир Николаевич.

— Вы почему не в классе?

— Зубов вот.. — начал Лева.

— Они почти разодрались, Владимир Николаевич, — договорил за Леву Саша.

— Опять Зубов? Ты мне что-то не нравишься, Зубов. В один день три замечания.

— Он первый начал.

— Не думаю. Тебя трудно обидеть. В класс, в класс! Пропустив впереди себя учеников, Владимир Николаевич вышел из комнаты.

Шли по коридору. Учитель молча посматривал на Зубова. Зубов нервничал. Саша сердито подталкивал его.

— Из-за тебя...

Лева дернул Виктора за рукав, и они немного отстали. Сделать это незаметно было нетрудно, так как коридор кишел торопливо бегущими в классы учениками.

— Где он нас видел? — испуганным шопотом спросил Лева.

— Почем я знаю, — уныло ответил Виктор.

— Пропали теперь. И надо тебе было эту сову доставать!

◇

Кабинет физики. Сидят ученики. На задней парте, в углу, директор. Лева и Витя впереди Аркадия. Владимир Николаевич у стола.

Аркадий встал.

— Зубов, пожалуйста.

— К доске?

— Да. И покажи тетради.

Аркадий порылся в портфеле, достал тетрадь и, оставив портфель на парте, пошел к доске. Остановился и подал тетрадь. Владимир Николаеевич бегло ее посмотрел, задержался на последней странице, поднял удивленно брови, взглянул на Аркадия, смутившегося сразу, сказал:

— Гм!

Аркадий мялся.

— Так, — прибавил Владимир Николаевич. — А ну, посмотрим.

Заглядывая в тетрадь, он продиктовал.

Аркадий неуверенно, медленно записал и принялся решать.

Писал он, трудно водя мелом по доске. Когда написал скобку, сразу несколько учеников подняли руки. Поднял и Лева. Аркадий заметил, засуетился, стер скобку, но руки не опускались. Тогда он снова написал ее. Снова стер. Все стер и начал снова.

Витя писал что-то в тетрадке. У него сломался карандаш.

— Дай ножик, — обратился он к Леве.

Не опуская поднятой правой руки, Лева сунул левую в карман. Сунул руку и замер. Глаза у него сделались большие-большие, полные ужаса. Правая рука медленно опустилась.

Витя смотрел на товарища и не понимал, что с ним.

— Дай ножик! — шепнул он.

Лева беспомощно оглянулся.

Сзади на парте лежал открытый портфель Зубова.

— Что ты?

Витя заразился страхом Левы. Лева тихо вынимал руку из кармана. Вынул и быстро сунул под парту.

— Что такое?

Витя нагнулся. Под партой Лева медленно разжал кулак. На ладони лежала линза от микроскопа. Та самая линза, которую он впопыхах сунул в карман там, в биологическом кабинете, после катастрофы.

— Ты зачем взял?

Лева хотел ответить, но в этот момент Владимир Николаевич сказал:

— Прокушев Лева, — дыхание у Левы перехватило, сжав линзу, он поднялся, — не надо разговаривать. Сядь.

Лева сел. Протянул руку на парту Аркадия, правую, свободную. Рука наткнулась на портфель. Он обернулся. Взял с парты карандаш.

— Вдруг увидят? — написал у Виктора в тетради.

Аркадий кончил писать. Посмотрел на учителя, на ребят. Многие держали руки поднятыми.

— Неверно, — сказал Владимир Николаевич.

— Позвольте я, — Саша сидел на первой парте.

— Иди.

Саша встал.

Лева положил карандаш Зубова на место.

Увидел опять раскрытый портфель. Оглянулся, — все были заняты происходившим у доски, а сзади была только парта Аркадия.

— Брось куда-нибудь, — посоветовал Витя.

Лева быстро сунул линзу в чужой портфель. Сунул и повернул его крышкой в другую сторону.

◇

В промежутке между дверью и учительским столом стоят директор, Владимир Николаевич, Аркадий, Саша, Милочка, другие. Лева, Витя и Сережа отсутствуют.

— Плохо, Зубов, — говорит директор, — стыдно, ты уже не маленький.

— Он сколько раз подводил класс, Михаил Никитич, — сказал Саша. — Мы хотим в отряде ставить вопрос.

Аркадий угрюмо молчал. Портфель у него в руке.

◇

Около кладовой, внизу возле лестницы — Лева, Владимир Николаевич, Саша, Милочка и еще несколько учеников из того же класса. Лева выдает каждому лыжи и палки. Ученики берут лыжи и отходят в сторону. Когда все получили, Лева сказал учителю:

— Три пары остались. Сбегать за ребятами?

— Обязательно, Прокушев. Я побуду здесь.

Лева помчался вверх по лестнице.

— Теперь домой, — обратился к ученикам Владимир Николаевич, — и завтра не опаздывайте. На вокзале в 9 часов. До свиданья!

— Не опоздаем!

— До свиданья! До свиданья, Владимир Николаевич!

Шумно, толкаясь, высыпали ребята на улицу. Некоторые из них становились здесь же на лыжи, но дорога слишком накатана, лыжи скользят, разъезжаются в стороны. Милочка упала, ноги у нее в ремнях, она не может встать, хохочет, барахтается. Хохочут и ребята.

◇

Лева бежит по лестнице. Встретил Витю.

— Лыжи получать? Ждать буду.

Витя не успел ответить: этажом выше Зубов громко сказал:

— Свинья!

Мальчики прислушались.

— Я же не нарочно, — ответил ему Сережа, — Не дерись.

Лева бросился наверх. За ним Витя.

— Дерутся!

На лестнице стоят Зубов и Сережа. Оба в воинственных позах. Зубов взмахнул портфелем перед лицом Сережи.

— Ну, ты! — крикнул Сережа.

Лева и Витя приблизились.

— Драться лезет, — показал на Зубова Сережа, — будто я виноват.

— Не списывай в другой раз, — поддержал Витя Сережу.

— И ты тоже? — озлился Аркадий, — о вас я еще скажу.

— Не очень-то! — в задоре крикнул Лева.

Виктор приблизился к Леве. Они теперь стояли совсем близко к Аркадию.

Аркадий размахнулся и хотел ударить Виктора. Виктор сильно отпрянул назад, оступился и плашмя грохнулся на ступеньки. Лева кинулся на Зубова. Аркадий, отбросив в сторону портфель, — портфель полетел куда-то вниз, — сцепился с Левой. Сережа принялся их разнимать. Виктор, как упал, так и остался лежать, не шевелясь. Сережа посмотрел вниз, увидел, что лестница около Витиной головы окрасилась кровью и пронзительно закричал:

— Уби-или!!

Драка прекратилась.

— Виктора убили!

Мальчики, заметив Виктора, кровь, оцепенели. Сережа оправился первый.

— Доктора! — крикнул он, — зовите доктора!

Сережа побежал наверх.

Лева опустился около товарища. Аркадий виновато, боком, через две ступеньки сразу, помчался наверх.

◇

В кабинете врача Сережа.

— Убили, — всхлипывая говорил он, — Зубов убил.

— Кого убили? Где? Расскажи толком.

Женщина-врач завязывала тесемки халата.

— На лестнице.., Кровь...

◇

Милочка, громко хохоча, вытащила, наконец, ноги из ремней и поднялась. Другая девочка счищала снег с ее пальто.

◇

Лева достал носовой платок и, слегка подняв безжизненную голову Виктора, вытирает кровь на затылке. Лева сдерживается, но по лицу у него ползет слеза. Он старается проглотить готовый вырваться плач, но чувства слишком сильны, и он всхлипывает.

Лева держит Вите голову.

◇

С лестницы спускается врач. За нею Сережа.

◇

Портфель упал неподалеку от кладовой с лыжами. Вышел Владимир Николаевич. Увидел портфель, поднял.

◇

По лестнице стремглав несется Аркадий. Увидев Владимира Николаевича, резко остановился.

— Лыжи получи, Зубов.

Аркадий посмотрел на учителя, ничего не сказал и так же быстро побежал обратно.

◇

Владимир Николаевич запер кладовую и пошел наверх. Сразу же встретил толпу учеников. Лева и двое взрослых ребят несли Витю. Сзади шла женщина-врач.

◇

Зубов, не попадая сразу в рукава пальто, торопливо одевался. Но проскочить на улицу не успел. Выход был занят учениками. Стояли они спиной к Аркадию и не видели его.

◇

Автомобиль скорой помощи отъезжал от подъезда школы. На панели, в дверях, стояли ребята. Пошел снег крупными хлопьями.

Лева растерянный и подавленный.

Аркадий, втиснувшись за дверью, так что его не видно, ожидал, пока молчаливые и потрясенные ребята медленно возвратились в школу.

Аркадий выскочил на улицу и побежал в направлении скрывшегося автомобиля.

◇

— Теперь поздно плакать, — говорил Владимир Николаевич Леве, стоя у подножья лестницы. Портфель Зубова он держит в руке.

— Витю жалко, — всхлипывая, ответил Лева.

Подошел Сережа.

— Это все Зубов.

Владимир Николаевич посмотрел на него.

— Один Зубов?

— Конечно, честное слово.

— Да-а... — подумав, ответил учитель. — А завтра вы все же поедете за город.

— Я не могу, — тихо сказал Лева.

— Должен. И ты поедешь. Получайте лыжи.

Лева и Сережа, унылые, грустные, с лыжами на плечах.

— А ребятам завтра ни слова. Завтра отдых. Слышите?

— Слышим.

Молча, едва двигая ногами, шли Лева и Сережа по улице, лыжи на плечах.

◇

Аркадий в приемной комнате больницы.

Здесь несколько ожидающих. Аркадий сидит на скамейке рядом со столом дежурного врача.

— Сейчас узнаем, — говорит тот. Снял телефонную трубку.

— Алло. Да, как там Суриков Виктор? Да, голова и вывих ноги. Так... Спасибо.

Пока продолжался этот короткий разговор, Аркадий нервно мял руки.

— Ну? Жив? — срывающимся голосом спросил он

— Жив. Недельки две полежит и встанет. Не унывайте, молодой человек.

Врач обратился к следующему посетителю.

— А вы что хотите?

— Спасибо, — тихо сказал Аркадий и вышел.

Постоял на крыльце.

Снег все еще не перестал падать. Аркадий поднял воротник, надвинул на лоб шапку.

На улице шумно, людно. Со звоном несутся трамваи, гудят автомобили. Аркадий ничего не замечает. Он тихо бредет, не уступая никому дорогу, его толкают, оглядываются на него.

◇

В пустынном переулочке Аркадий остановился. В нескольких метрах впереди шла женщина. В руках у нее сумка, пакеты.

Один пакет упал. Женщина не заметила и шла дальше, не оборачиваясь. Аркадий крикнул: — Уронили! — но женщина не услышала. Аркадий побежал, поднял пакет и, когда женщина уже вышла на людную улицу и смешалась с толпой, — догнал ее.

— Вы потеряли, — запыхавшись, выговорил Аркадий и протянул пакет.

— Ах! — женщина срочно обыскала свой багаж глазами. Установила потерю и радостно улыбнулась.

— Вот спасибо-то! Большое спасибо.

Около них остановилось несколько любопытных.

— Пожалуйста, — отдал пакет Зубов. — Я в переулке поднял.

Аркадий хотел отойти, но мужчина в роговых очках, в шубе, остановил его.

— Обожди, — сказал он Аркадию, доставая из кармана блокнот. — В какой школе учишься?

— В 4-й Московского района.

Мужчина записал.

— Класс?

— Шестой—второй.

— Имя и фамилия?

— Зубов Аркадий.

— Спасибо, Зубов. Ты славный мальчик. Будь здоров.

Мужчина спрятал блокнот и отошел.

Зубов побрел дальше.

Снег перестал падать. Вспыхнули фонари.

◇

Аркадий осторожно открыл дверь в квартиру, разделся и тихо, на носках, прошел в свою комнату.

Отец, мать и Геня — мальчик одних лет с Аркадием — пили в столовой чай.

— Аркадий задержался сегодня, — сказала мать.

— Может быть собрание? — высказал предположение Геня.

Зазвенел телефонный звонок в соседней комнате.

— Телефон, — сказала мать.

Отец отодвинул стакан и поднялся.

— Да, слушаю, — поднося трубку к уху, произнес он. — Да, отец. — Он слушал и лицо его понемногу становилось растерянным.

— Да... вот ведь... жив?.. Если вам нетрудно. Благодарю, я буду ждать.

Он повесил трубку и вернулся к столу. После паузы, — в ответ на пристальное внимание к нему жены, — на лице у него все еще сохранилась растерянность, — сказал:

— Из школы воспитатель звонил.

— Что такое? С Аркадием несчастье?

— Этот Аркадий меня в могилу вгонит.

Отец встал и большими шагами заходил по комнате. Мать и Геня тревожно следили за ним.

— Да что такое? Не мучай, — не утерпела мать.

Отец остановился около нее, поднял кверху палец.

— Все ты со своими поблажками, все ты!

— Ничего не понимаю...

— Поймешь. Сынок столкнул мальчика с лестницы, тот теперь в больнице. Нравится?

— Ой! — ответила мать. — А куда же Аркаша делся?

◇

Аркадий лежал на диване, повернувшись к стене. Казалось, он спит.

Комната у него большая и светлая. Много мебели, много книг. Посредине — настольный биллиард. Рабочий стол, этажерка, книжный шкаф в ужасном беспорядке. Книги валяются на полу около стола, торчат из-под дивана.

Аркадий повернулся, сел, подперев голову ладонями. Несколько секунд оставался неподвижным, чутко вслушиваясь в гул голосов из соседней комнаты.

Встал, подошел к биллиарду, кием ткнул один, другой, третий шары, не зная чем заняться, чтобы подавить в себе тревогу и страх. Четвертый шар выскочил за борт и, громыхая, покатился.

Аркадий замер.

На пороге появилась мать.

— Ты дома? Почему не идешь в столовую? У нас Геня в гостях.

Аркадий поставил кий и медленно пошел к дивану.

— Мне нездоровится, не хочу есть.

Он лег снова.

Мать постояла около, вздохнула раза два и тихо спросила:

— Что такое случилось, Аркаша? Папе из школы звонили.

— Ничего особенного. Раз звонили, значит знаешь.

Он отвернулся к стенке.

Мать со слезами в голосе:

— Я мать, я хочу знать.

Аркадий не ответил.

Вошел Геня.

— Здравствуй, — сказал он.

Аркадий не повернулся.

Мать всплеснула руками и ушла.

Геня подошел к дивану.

— Как это ты? И здорово он?

— Здорово, в больнице, — Аркадий сел.

— Они на меня налетели, ну, я и размахнулся... Что теперь будет, а?

— Не знаю. Какой директор.

— Выгонят, а?

— Не знаю.

Помолчали.

— Мне книгу по литературе надо. Можно на пару дней?

— Возьми. Кажется, на столе.

Геня подошел к столу и перебирает книги.

Аркадий ходит по комнате. Геня не нашел книгу.

— Здесь нет.

— Ну, в другом месте. На этажерке, в шкафу.

Геня обыскал шкаф, этажерку, заглянул под стол, — книги нигде не было.

— Нигде нет.

— Искать не умеешь.

Аркадий стал искать книгу. Не нашел. Вылез из под стола. Думает.

— Где же она? — оглянулся.

— А за диваном?

Они отодвинули диван, там валялось несколько книг. И мятых и рваных. Среди них — нужная.

— Вот она, — сказал Аркадий. — Я говорю — здесь где-нибудь.

Геня взял книгу.

Звонок с лестницы.

Аркадий быстро лег на диван.

— Уходи, — зашептал он Гене, — это может из школы, так я болен.

Геня прошмыгнул в столовую.

◇

Владимир Николаевич, держа в руке портфель Аркадия, прошел в комнату к отцу.

Хозяин затворил за ним дверь и предложил стул.

За дверью стояли мать и Геня.

Геня посмотрел в замочную скважину. Учитель что-то горячо говорил отцу. Жестикулировал. Вставал со стула и, сделав несколько шагов, снова садился. Потом Геня увидел, как учитель открыл портфель Аркадия, достал из него линзу и протянул ее на ладони отцу.

Вид у отца — больного, подавленного тяжестью событий человека.

— Что? — шопотом спрашивала мать.

— Ничего, разговаривают... Идут! — Геня отскочил от двери.

— К тому же он невероятно ленив, у него сплошные двойки, — на пороге сказал Владимир Николаевич.

— Аркадий! — громко позвал отец.

— Он нездоров — сказала мать.

— Хулиганить здоров, а теперь...

— Нет, правда, — вмешался Геня, — он лежит.

Отец подошел к двери в комнату сына. Открыл. Аркадий сидел на диване.

— Иди сюда, — строго приказал отец.

Аркадий поднялся.

— Чего там?.. Все известно...

— Я тебе говорю!

Аркадий медленно подошел. Отец пропустил его в столовую. Все сидели около стола. Аркадий подошел и остановился.

— Ну, расскажи, Зубов, как это произошло?— обратился к нему Владимир Николаевич и взял его за локоть.

— Что рассказывать-то... Известно... — угрюмо ответил Аркадий.

— Тебе известно, а нам нет, — отец нервничал.

— Он сам оступился... Они на меня наскочили... Я нечаянно...

Пауза. Портфель Аркадия на столе, около учителя. Отец взял его, открыл, достал линзу и протягивая ее сыну, с дрожью в голосе спросил.

— А линза тоже нечаянно к тебе в портфель попала?

— Какая линза? — не понял Аркадий. — У меня никакой линзы не было.

— А это что? — отец едва сдерживался.

— Говорю, не знаю.

— А ты знаешь, Зубов, что сегодня утром биологический кабинет обокрали?

— Обокрали? — Аркадий подался вперед. — Вы думаете я... — Он замолчал, подавленный мыслью, которую он, наконец, понял.

— Линза оказалась у тебя в портфеле, — сказал Владимир Николаевич.

Аркадий ухватил ближайший стул, сильно дернул его на себя.

— Я не брал! — крикнул он. — Как не стыдно говорить... — он внезапно заплакал.

— Папа!.. Мама!.. — он бросился к матери, прижался к ней и плача говорил — Мама... мама... Я не брал... честное слово, мама...

Все были немного смущены.

— Теперь плачешь,—овладев собой, заговорил отец.— Поздно, мой милый сын. Товарища едва не убил да еще... страшно сказать... еще и воруешь.

— Папа... Как тебе не стыдно!

— Нет, мне очень стыдно, очень стыдно, что у меня такой сын. Доказывай теперь, что ты хороший. А двойки? А лень?

— В самом деле, Аркадий, ты очень огорчаешь родителей, — сказал Владимир Николаевич.

Владимир Николаевич привлек к себе Аркадия, достал у него платок из кармана и вытер ему глаза.

— Ну, успокойся, Зубов. Ты уже мужчина, надо уметь...

— Так я же не брал эту линзу!.. — вырвался из рук учителя Аркадий.—Мама! Ну ты подумай, ну зачем мне эта линза? Ну зачем?

Отец ходил большими шагами по комнате.

— Но, Аркадий, линза-то у тебя. Не сама же она пришла к тебе в портфель.

— Ты давал кому-нибудь портфель, Зубов?—спросил учитель.

— Нет.

— Аркаша никогда не брал чужого,—вмешалась в разговор мать.—Наоборот...

— Ручаться ты не можешь,—перебил отец.

Мать в отчаянии заломила руки.

— Уйди, Аркадий,—приказал отец.

Аркадий повернулся уходить.

— А вы не можете обо мне так думать,—обратился он к учителю. — Вы меня совсем не знаете...

— Факты, Зубов...

Владимир Николаевич не знал, что еще сказать. Он поднялся со стула. Аркадий скрылся за дверью.

— И ты иди,—подтолкнул к выходу Геню отец. Геня ушел вслед за Аркадием.

— Мне очень жаль, но я должен буду все же сказать директору, — поднялся учитель.

— Что делать, — вздохнул отец. — Я еще поговорю с ним... Ай, Аркадий, Аркадий, и как ты мог?..

— Я к нему пойду, — мать едва не плакала.

— Конечно, надо попытаться успокоить. Послезавтра вы зайдите в школу. — Владимир Николаевич прощался.

— Непременно, — отвечая на пожатие руки, сказал отец.—Мы очень внимательно будем наблюдать за ним.— Учитель, сопровождаемый отцом, ушел.

◇

Аркадий лежит на диване. Мать сидит около. Геня пальцем двигает шары биллиарда.

— Лучше сознаться, Аркаша, если это...—начала мать.
Аркадий резко поднялся.

— Так ведь это не я! Я же говорю!
Мать погладила сыну голову.

— Успокойся. Я схожу к директору, поговорю. Если не ты, все уладится...
Аркадий не двигался. Мать гладила его по волосам.

— Я бы никогда школьное имущество не взял, — подал голос Геня.
Аркадий, словно его подтолкнул кто, сразу сел.

— Уйди. Лучше уйди! — крикнул он Гене.
Мать делала Гене знаки молчать. Геня растерялся.

— И уйду, и не приду больше.
Геня, не прощаясь, вышел. Аркадий снова лег. Мать гладит его волосы.

◇

На горе, вдали от группы ребят стоят Лева и Сережа.

— Он, может, умер? — спросил Сережа.

— Не говори глупостей, — обрывает его Лева.

— Прокушев! — кричит кто-то внизу — сюда, Прокушев!

— Не хочется кататься, — говорит Лева, медленно двигаясь на лыжах. Сережа молчит, подавленный невеселыми мыслями.

◇

Кровать. На кровати — Витя. У него забинтована голова. На табурете около — сиделка.

— Нянечка! — зовет он. — Нянечка, сегодня хорошая погода?

— Хорошая, Витя, теплая. Ты лежи, не разговаривай.

— Значит поехали, — вздохнул Витя и закрыл глаза.

◇

— А Зубов нездоров, врач не разрешил, — говорит Владимир Николаевич Саше.
Сережа не вытерпел.

— Владимир Николаевич! Зачем вы скрываете?

— Сережа! — строго остановил его учитель.

— Я не могу больше, — взволновался Сережа.

— Пускай расскажет, пускай, — хором просили товарищи.

— Ну, расскажи, теперь все равно не успокоятся.

◇

Окно со стороны улицы. Аркадий, прижав лоб к стеклу, грустно смотрит, опершись о подоконник.

— Как же я докажу? — тихо говорит он.

◇

По дороге из леса идут ученики. Лыжи у них на плечах. Никто не разговаривает. Известие о вчерашнем происшествии в школе прогнало веселье. Лева идет рядом с Владимиром Николаевичем, по другую сторону Милочка.

— Толкнул он нечаянно, — говорит ни к кому не обращаясь учитель.

— Да, нечаянно, — пробурчал Лева.

— Но зато Зубов очень честный мальчик, — не отвечая Леве, тем же тоном продолжает учитель.
Ребята пошли теснее.

— Наоборот, — сказала Милочка, — он может сказать и не выполнить.

— Он сколько раз подводил класс, — заметил Саша.

— Известный двоечник, — поддержал Лева.

◇

Снова Аркадий в той же позе.

— Как я докажу?...
Из затемнения выплывают Лева и Витя, когда они шептались на лестнице, а он, Аркадий, незаметно подошел сзади.
Зубов быстро отпрянул от окна и даже сел от неожиданности.

— Ябедничать? А вдруг — не они это?
Вокзал. Те же ребята и Владимир Николаевич.

— Раньше ложитесь спать, опоздаете завтра.

— До свидания, Владимир Николаевич!

— Спасибо за компанию, — сказала Милочка.

◇

На следующий день после уроков ученики остались в классе обсудить вчерашние события.
Учителя в классе нет. Около учительского стола — Саша Копылов.
Ребята шумят.

— Мне слово, прошу слово! — кричал и вскакивал из-за парты Сережа.

— Ребята, ребята! — надрывался Саша.

— Тише! Базар, а не собрание.
Установился относительный порядок.
Милочка, — она сидела на первой парте, — воспользовалась паузой.

— Он известный предатель. Когда я вчера пришла в класс, он обещал не говорить, а сказал, — одним духом выпалила она.

— Забудь ты про воротничок, Максимова, — крикнул Сережа.
Кто-то захохотал, и шум снова лишил Сашу председательских полномочий. Он старался перекричать товарищей, махал руками, делал знаки. Лева сидел на крайней парте к выходу. Он не принимал участия в горячих дебатах класса, оставался грустным, тихим.
Наконец, Саше удалось заговорить.

— Вопрос ясен, — громко начал он. — Сурикова чуть не убил — раз. Украл линзу — два.
Лева сделал жест, будто хотел перебить, но сдержался.

— А воровство — это подлость!
Сережа, наконец, не выдержал.

— Двойки, когда мы соревнуемся, тоже подлость!

— Об этом уже говорили, — Саша был недоволен, что его перебивают. — Значит, двойки — раз, воровство — два, лень — три. Три преступления... Я предлагаю...

— Исключить! — крикнул кто-то сзади.

— Кто председатель? Я или ты? — строго закричал Саша.

— Я предлагаю вынести этот вопрос на отряде и исключить из пионеров.

— И из школы! — тот же голос сзади.

— Поступило предложение, — Саша явно подражал взрослому председателю взрослого собрания, — исключить из школы.

— Исключить может только директор,—сказал Сережа.

— Потребовать, — крикнули сзади.

◇

Лева с растерянной гримасой на лице, забыв, видимо, что его заметят, встал и хотел выскользнуть из класса.

— Потребовать! — крикнули сзади.

— Ты куда? Сейчас голосуем.

— Я... мне надо итти...

— А собрание? Да ты что — не согласен?

— Нет... я же ничего не сказал... — Лева снова сел.

— Значит голосуем. Кто за исключение Зубова из пионеров и из школы, прошу поднять руки.

Все подняли. Лева беспомощно озирался, искал на лицах у товарищей сочувствия своему настроению, но товарищи как-то сразу стали строгими, недоступными.

— Раз, два, три, четыре — начал считать Саша.

— Да, все, не считай, — сказала Милочка.

— А ты, Прокушев? — остановился Саша с поднятым пальцем. — Ты против?

Лева не мог поднять руку, не было у него для этого сил. Он смотрел на Сашу, на остальных, снова искал сочувствия, и снова, еще более строгие, вот-вот готовые прорваться возмущением на него, увидел он лица товарищей.

— Я...—Лева медленно, как больную, поднимал руку.— Может быть, он исправится? — несмело сказал он.

Шум голосов, крики, стук парт были ему ответом.

— Единогласно! — крикнул Саша.

— Объявляю собрание закрытым.

◇

Сережа и с ним еще несколько ребят в коридоре. У сережи в руках стенная газета.

— Комсоргу показывал? — спросила одна девочка.

— Показывал.

Газету Сережа приколол кнопками на специальную доску. В глаза бросался заголовок

«Экстренный выпуск».

Со всех концов к газете шли ребята, девочки. Толпой, напирая друг на друга, читали.

◇

В кабинете директора сидел и Владимир Николаевич. Пришел Саша.

— Тебе что, Копылов? — спросил его учитель.

— Протокол собрания принес.

Саша положил на стол лист исписанной бумаги.

— Можно уйти?

— Можно, — директор подвинул к себе протокол.

◇

В пионерской комнате много ребят. Они как-то по-особенному торжественны, серьезны. Все в галстуках.

Пионервожатая, молодая еще девушка, тоже в галстуке, сидит за столом. Здесь же и Лева.

— Ребята, — сказала вожатая — Зубову надо помочь исправиться. Обещаете?

— Когда воровал, нас не просил помочь! — задорно, сердито сказал Сережа.

— А ты обижен? Надо было тебя в кампанию?

Ребята захохотали.

Сережа смутился.

— Я не то хотел сказать...

Открылась дверь и показался Аркадий. Он, как после болезни, бледный, сутулится. Вошел и остановился около порога.

— Иди, ближе, Зубов, — сказала вожатая.

Аркадий сделал два шага и снова остановился.

Лева потихоньку поднялся и боком стал пробираться к выходу.

— Я не брал линзу, — тихо, не похоже на обычно шумного и самоуверенного мальчика, начал Аркадий.—Я линзу не брал... — повторил он.

— Зубов! У тебя в портфеле...

Аркадия разрывали на части самые противоречивые чувства. Ему стало страшно от того тяжелого, что навалывается на него через эту линзу, и он тихо сказал:

— Подбросить можно.

Строгую торжественность с ребят как ветром сдуло.

— Нечестно!

— Подло!

Зашумели.

Аркадий стоял и беспомощно оглядывался.

Лева, смущенный и напуганный до крайности, пользуясь общим возбуждением, проскользнул в полуоткрытую дверь.

Когда шум стих, Аркадий сказал.

— Конечно, подбросили. Я только не хочу...

Кончить ему не дали. Повскакали с мест, закричали.

— Еще одна подлость!

— Стыдно!

— Не верим!

Аркадий выпрямился, точно вырос.

Теперь не было и тени беспомощности и подавленности в его глазах.

Глядя на него, ребята замолчали.

— Не верите? И не надо!

Аркадий с силой рванул галстук с шеи. Галстук, как нарочно, завязан был туго, и справиться с ним Аркадию не удалось. Пока он развязывал его, Саша, теперь тихо, ошеломленный переменой в Аркадии, сказал:

— Тебе трудно верить, мы из-за тебя соревнование проигрываем. Ты уже не раз обманывал.

— И не надо!... И не надо!

Аркадий сдернул галстук, бросил его на стол и быстро вышел.

На лицах ребят застыло нечто похожее на разочарование. Может быть они думали, что Зубов станет каяться и они будут иметь случай выказать свое великодушие?..

◇

Лева, осторожно пробираясь по коридору, натолкнулся около лестницы на входившего в коридор Владимира Николаевича.

— Ты почему не пошел?

Лева замялся.

Сверху спускался Аркадий. Шел он медленно, подавленный. Услышал голос учителя, остановился.

— Я был... Там уже кончили... Я к Сурикову иду...

— А-а... Ну как он вчера?

— Ему лучше, уже разговаривает. Мне можно итти, Владимир Николаевич?

— Иди. Передай привет от меня. — Владимир Николаевич повернулся уходить.

— Хорошо, спасибо, передам.

Лева остался один. Он постоял еще несколько мгновений в раздумьи и тихо побрел к лестнице. На площадке стоит Аркадий. Он все еще взволнован. Может быть он плакал, может быть плохо спал ночь, но глаза у него воспаленные, красные. Лева не хотел встречаться с Зубовым. Он круто повернулся. Но Аркадий его уже заметил.

— Прокушев!

Лева не поднял глаз.

— Что тебе?

Смущен и Зубов.

— Ты к Сурикову пойдешь?

— Пойду. А что?

— Так... ничего. Ты ему скажи, что я не нарочно. Скажешь?

— Я и сам знаю. — Лева поднял голову, встретился глазами с глазами Аркадия, и оба в смущении отвернулись. Лева быстро пошел прочь.

— Прокушев! — снова окликнул его Аркадий.

Лева остановился.

— Чего еще?

Аркадий замялся.

— Там скучно, в больнице-то... книгу... — Аркадий торопливо расстегнул портфель и достал из него книгу. — Ведь нетрудно...

Лева нерешительно взял книгу.

— Ты же сам еще не прочитал, — сказал он угрюмо, сердясь на свое смущение.

— Ничего, я потом дочитаю... В больнице скучно...

Лева сунул книгу подмышку и, не оборачиваясь, пошел. Аркадий смотрел ему вслед. Привычным движением поднял руку к тому месту, где галстук, но рука скользнула по рубашке. Не найдя его, Аркадий сморщил брови, губы у него дрогнули. Но он овладел собой. Резко защелкнул портфель и бегом сбежал с лестницы.

◇

Витя Суриков лежит на кровати, укрытый до шеи одеялом. Голова у него забинтована. Он бледен, похудел. Рядом с кроватью тумбочка и табурет. На тумбочке — цветы.

Вошел Лева. В руках у него портфель.

Витя оживился, приподнялся немного, улыбнулся.

— А я думал, не придешь.

— Раз обещал, значит приду.

Лева сел на табурет. Он хмурится, мнет портфель руками.

— Лежишь? — нескладно начал он разговор.

— А что? Лежу. — Витя удивленно посмотрел на товарища.

— Ну лежи.

Лева не смотрит на Виктора. Виктор устал, опустил голову на подушку.

— Я тебе книгу принес, Жюля Верна.

— Жюля Верна? — обрадовался Витя. — Вот спасибо-то! Покажи.

Лева достал книгу и, подавая ее Сурикову, — сказал:

— Мне чего спасибо... Зубову скажи.

— Зубову? Почему Зубову?

Витя даже уронил на одеяло книгу.

— Зубов дал.

Лева поднялся. Витя лежит, закрыв глаза.

— Еще Владимир Николаевич привет прислал.

— Ну, я пойду, — говорит Лева. — Прощай.

Витя молчит.

— Ты что, оглох? — рассердился Лева.

Витя открыл глаза. Они у него недоумевающие.

— Как же это? Мы его угробили, а он книгу дал, — задумчиво сказал он.

— Не ной! — с сердцем оборвал его Прокушев. — Без нытья довольно.

Помолчали. Лева мялся, не уходит.

— Если бы ты не полез на шкаф, — также задумчиво начал Витя.

Лева оборвал его.

— Если, если!.. Надо было держать стул.

— Что ж, по-твоему, я виноват?

— Оба виноваты.

— Брось! Разбил ты, линзу взял тоже ты. На других нечего сваливать.

— А подбросить ты посоветовал.

— А ты бы не слушал! — Витя застонал и, сморщившись от боли, откинулся на подушку.

С соседних коек поднялись больные.

Подошла сиделка.

— Нельзя больных расстраивать, — строго сказала она Вите. — Вите вредно много разговаривать.

— Мы не будем больше, — ответил Лева.

Сиделка отошла. Витя лежал с закрытыми глазами. Лева явно томился. Он и раз и два делал попытки уйти, но в эти моменты Виктор шевелил либо рукой, либо бровями, и Лева опять ждал.

— Иди, я спать буду, — вяло сказал Виктор.

— Прощай. — Лева подал Сурикову руку, но то ли потому, что Вите было трудно поднять свою, то ли потому, что он не видел, рука Левы повисла в воздухе.

— Прощай.

Лева ушел. Витя взял книгу, положил ее на тумбочку. Накрылся с головой одеялом и отвернулся к стенке.

◇

Прошло несколько дней.

Перед началом уроков около класса столпились наши знакомые ребята. Нет только Зубова и Сурикова. Здесь же пионервожатая.

— На педагогическом совете опять про ваш класс говорили, — объявила вожатая. — За последнюю шестидневку у вас три двойки.

— Это Зубов все. — Саша выступил вперед.

— Напрасно не исключили, — поддержал его Сережа.

— Надо помочь, а исключить легче всего.

Лева нерешительно кашлянул.

— Я думаю, мы сами виноваты, с ним никто не хочет разговаривать.

Вошел Аркадий. Увидев ребят, он хотел было вернуться, но потом, стянув сурово брови, решительным шагом двинулся к классу.

— Он и не стоит того, чтобы с ним разговаривали, — нарочно громко, так чтобы слышал Аркадий, сказал Сережа. Зубов подошел. Остановился. Ребята, кроме Левы, только опустившего глаза, да вожатой, демонстративно отвернулись.

— И не надо! — зло сказал Аркадий, — без твоего разговора проживу.

— Так нельзя, Зубов, речь идет о чести класса, а ты не хочешь помочь. Ведь ты же понимаешь? — Вожатая стояла совсем близко от Аркадия и тронула его за рукав. — Ты уже не маленький.

— А вы понимаете?! — почти крикнул Аркадий, уклоняясь от ласкового жеста вожатой. — Вы сами ничего не понимаете. Вот!

Аркадий прошел в класс, сильно хлопнув дверью.

Ребята зашумели. Говорили все сразу и разобрать, о чем — было трудно.

— Сказать... Потребовать... Так нельзя...

Отрывки фраз указывали на сильное возбуждение.

Занятые своим, они не заметили, как подошел директор. Директор остановился несколько поодаль, прислушался. Первым увидел его Саша Копылов.

— Здравствуйте, Михаил Никитич, — сказал он.

Ребята повернулись.

— Здравствуйте, здравствуйте! — хором приветствовали они директора.

— Что это вы митингуете? — спросил Михаил Никитич.

— Все Зубов, — ответила вожатая.

— Что такое опять?

— Михаил Никитич, — волнуясь заговорил Саша, — вы тогда нас не послушались, не исключили Зубова, а оказывается, он все такой же. У него опять двойки.

— Он весь класс позорит, — вставил свое слово Сережа.

— Ему нельзя верить, — заметила Милочка.

Директор слушал. Обвел взглядом ребят.

Когда он посмотрел на Леву, тот опустил глаза.

— Гм... — промолвил он. — Выходит, сделали ошибку? Пошлите ко мне Зубова после уроков, я с ним поговорю.

— Исключите? — вырвалось у Левы.

— А, по-твоему, плохо учиться да еще и... — директор подыскивал слово; Лева, будто его собираются ударить, съежился. — ...не выполнять элементарных правил дисциплины можно безнаказанно? Ты в советской школе, Прокушев?

— В советской, — растерялся Лева.

Директор невольно улыбнулся.

— Тогда ты должен знать обязанности члена коллектива. Надо иметь мужество сознавать ошибки, Прокушев.

Лева смущенно переминался с ноги на ногу.

Прозвонил звонок.

◇

Аркадий идет к директору. Ребята смотрят ему вслед. Лева один, в стороне. Стоит. Когда Аркадий скрылся, он спустился по лестнице этажом ниже, пробежал по коридору, снова на лестницу с другой стороны, и опять поднялся. Осторожно, оглядываясь, подошел к двери кабинета директора.

Тихонько без стука приоткрыл. Заглянул.

Директор сидел за столом. Никого больше не было в комнате.

— Можно?

— Войди, — директор не посмотрел на Леву.

Лева робко переступил порог и остановился, прикрыв дверь.

— Ну... — Михаил Никитич поднял голову, увидел Прокушева и удивился.

— Ты? Зачем? Я послал за Зубовым.

— Зубов идет...

— А ты зачем?

Лева рванулся к столу. Директор удивленно смотрел на него.

— Михаил Никитич,—срывающимся голосом, неестественно, подавшись вперед, начал Лева. — Михаил Никитич... — я пришел... я пришел к вам с просьбой...

Лева замолчал. В горле у него пересохло. Он лизнул языком зубы и, хотя директор молчал, он не мог говорить.

— Успокойся, Прокушев. Что такое случилось? Я слушаю.

— Михаил Никитич... не исключайте Зубова из школы...

Директор откинулся на спинку кресла и пристально посмотрел на Леву. Лева трепетно ждал.

В дверь постучали.

— Да, — сказал директор.

Аркадий просунул голову в дверь.

— Можно?

Директор помедлил с ответом, еще раз взглянул на Леву.

— Обожди, Зубов. Я позову. — Аркадий закрыл дверь.

— Ну, Прокушев, рассказывай. Почему же не исключать? Ведь за Зубовым не мало грехов.

— Как я вам скажу... Ему же трудно, Михаил Никитич, с ним никто не хочет разговаривать...

— Ну и что же?

— Не исключайте, я вас очень, очень прошу... Ведь ему тоже надо учиться? Как же он без ученья?

Директор встал из-за стола, косо посмотрел на Леву, прошелся по комнате из угла в угол. Остановился около Левы, — тот стоял с опущенной головой, — взял его подбородок, поднял голову, посмотрел в глаза.

Глаза у Левы были широкие, просящие.

— Больше ничего не хочешь прибавить, Прокушев? — спросил директор, не выпуская левин подбородок.

Лева покачал головой. Директор опять отошел и снова сел за стол.

— Та-ак... Ну ладно, Прокушев, пусть будет по-твоему. Подожду до конца полугодия.

— Спасибо, — Лева повернулся уходить.

— Ты, выходит, теперь шеф Зубова. Надо вам подружиться.

— Я постараюсь... Можно итти?

— Иди, да пошли Зубова.

Лева вышел за дверь. Неподалеку стояли Аркадий и Владимир Николаевич.

— Михаил Никитич велел зайти, — сказал Лева ни к кому прямо не обращаясь. Он и не посмотрел даже на Зубова.

Аркадий и Владимир Николаевич прошли в кабинет. Лева подождал, пока они скрылись, вздохнул, потер ладонью вспотевший лоб, улыбнулся и, подпрыгивая, побежал по лестнице.

◇

В раздевалке, когда Лева брал пальто, к нему подошел Зубов. Лева заторопился.

— Прокушев... — Аркадий не знал, как начать, — мне директор сказал...

Лева нагнулся одевать галоши, и хотя трудного в этом ничего не было, он долго не разгибался, притоптывая, поправлял рукой. Аркадий ждал. Лева должен был ответить.

— Ничего он не мог сказать...

— Сказал... — Аркадий круто повернулся и отошел.

Лева выбежал на улицу, даже не застегнув пальто. Было морозно, дул ветер, гоняя струйки сухого снега. Полы пальто у Левы заносило, лицо жгло, но он ничего не замечал, быстро, почти бегом шел по панели, задевая прохожих, спотыкался.

◇

Каток.

Шумной ватагой выбежали на лед знакомые ребята. Милочка катается плохо, падает часто, ребята хохочут откровенно и весело.

— И ничего смешного, — дуется Милочка, — со всяким может случиться.

В сторонке, на небольшом куске льда, кружится Аркадий. Его увидели. Милочка подошла к нему, спотыкается, несмело, как всякий новичок на льду.

— Зубов, поучи, пожалуйста...

Аркадий просветлел. Угрюмость и замкнутость, с которой смотрел он на Максимову, когда она подходила, как рукой сняло.

— С удовольствием, — ответил он.

В этот момент Сережа, Саша и другие ребята побежали к Милочке.

Аркадий взял уже девочку за руку, оттолкнулся. Покатились.

— Он тебя научит, — иронически заметил Сережа.

Аркадий быстро обернулся, опустив при этом руку Милочки, и чуть не налетел на Сережу.

Милочка от неожиданности растерялась, зачастила ногами и, побалансировав несколько секунд, упала.

Аркадий стоял против Сережи и хмуро смотрел на него. Их обступили.

— Ну? — сказал Аркадий.

— Чего — ну? — вызывающе ответил Сережа.

— Лучше не лезь! — Аркадий круто и сильно рванулся в сторону и побежал.

Сережа, еще двое помчались за ним. Саша Копылов догнал Сережу.

— Отстань, еще драки нехватало.

Аркадий был далеко.

◇

Из раздевалки на лед вышел Лева. Ехал он тихо, хотя и свободно, задумчиво смотрел себе под ноги. Ехал около края. Милочка сидела на скамейке.

— Прокушев!

Лева затормозил.

— И ты здесь? — равнодушно спросил он. Хотел ехать дальше.

— Наших много, — ответила Милочка, — и твой подшефный Зубов тоже. Он вот туда...

Лева не дослушал, ничего не сказал больше. Погнал быстро, будто рассердился на что-то.

— Лева! — крикнул Копылов.

Лева сделал вид, что не слышал и и еще быстрее побежал. Гонял до тех пор, пока лицо не покрылось потом. Побежал тише, и когда, наметив скамейку для отдыха, ехал совсем тихо, какой-то здоровенный верзила, наскочил на него и сбил. Лева на боку пролетел довольно далеко и сразу не мог встать.

Помог Аркадий. Он давно бегал сзади Левы и теперь оказался совсем близко. Лева поднялся, хромая пошел к скамейке. Аркадий поддерживал его под руку.

— Ничего, я сам, — в смущении бормотал Лева, стараясь освободиться. — Спасибо, — Лева сел.

Аркадий, помедлив немного, тоже сел.

Мимо пробежали ребята. Один из них, показав на сидевших, крикнул что-то, чего ни Лева ни Аркадий не расслышали, но оба сразу нахмурились.

Молчали. Лева косо посмотрел на соседа в тот самый момент, когда также украдкой смотрел на него Аркадий. Оба смутились.

Аркадий поднялся.

— Ты дойдешь один?

— Дойду, уже не больно...

Аркадий стал в позу.

— Зубов! — тихо позвал Лева.

Аркадий обернулся.

— Зубов... — Леве трудно было говорить — ...Я хотел тебе сказать... — Лева снял шапку и вытер рукой лоб.

Аркадий ждал.

— Я хотел... — Лева страдал от нерешительности, и это страдание было у него в глазах, в уголках губ.

— Я понимаю, Прокушев! — ответил Аркадий.

— Ничего ты не понимаешь!—Лева надел шапку.

Аркадий шевельнулся на коньках, но с места не двинулся.

— Я хотел... — в третий раз начал Лева, — занимайся, пожалуйста, лучше, ведь ты можешь.

— Ты вот о чем. Не беспокойся, я не подведу.

Аркадий уехал.

Лева остался сидеть. Подошла Милочка.

— О чем это ты с ним говорил? — спросила она, усаживаясь.

— О погоде, — раздраженно ответил Лева и встал. Хромая, он тихонько подвигался к выходу.

— Куда ты? — крикнул ему Саша, проносясь мимо.

Лева сошел со льда.

На катке попрежнему весело. Аркадий сидел на скамейке в углу, отвернувшись. Лица его не было видно.

◇

Две пары ног. Взрослые и детские. Идут рядом. Взрослые ступают спокойно, уверенно, детские — словно прилипают подметки к полу. Аппарат ползет вверх и постепенно открывает Леву, Владимира Николаевича.

— Мне нравится твое поведение, Прокушев, — говорит Владимир Николаевич. — Нравится. И в самом деле: Аркадий не имеет мужества сознаться, извиниться, так нельзя же его за это исключать. Несчастье товарища должно быть и нашим несчастьем.

Учитель и ученик дошли до конца коридора и, не останавливаясь, повернули обратно.

— Ты, Прокушев, ему помоги, надо...

— Я... Я... не умею помогать... Он и сам может.

Подбежала Милочка.

— Владимир Николаевич, к вам мать Зубова пришла. Я ее в учительскую проводила.

— Хорошо.

Учитель пошел. Лева остался, Милочка не отстает. Она смотрит на учителя сбоку, задирая голову, но ничего не спрашивает.

— А ты куда? — посмотрел на Милочку Владимир Николаевич.

— Я? С вами. Мне интересно послушать. — Милочка просительно сложила руки. — Можно мне послушать?

— Нельзя. Мы уже как-нибудь без тебя обойдемся, Максимова. Спасибо за помощь. — Учитель улыбался. Он положил руку на плечо девочки и, когда они дошли до учительской, еще раз повторил: — Нельзя, Максимова. Владимир Николаевич открыл дверь в учительскую, а Милочка осталась стоять в коридоре, разочарованная, недовольная.

К ней подошел Аркадий.

— Твоя мать пришла, — громким шопотом объявила ему девочка. — Разговаривают, — показала она пальцем на закрытую дверь.

— А тебе-то что? — грубовато спросил Аркадий.

— Как что? Мне? Я должна все знать! Я ведь пионерка.

Аркадий повернулся к Милочке спиной. Милочка осторожно приближалась к нему и тихо, нежно погладила его по рукаву.

— Я бы хотела, чтобы это не ты сломал. — Милочка еще раз вздохнула. — Мне тебя очень жалко...

Зубов резко повернулся.

— Я и не ломал? Отстань!

Милочка растерялась.

— Как это не ломал? А кто же?

Аркадий быстро пошел в сторону. Милочка удивленно смотрела ему вслед.

— Какой упрямый! Я так не умею.

Из учительской вышли Владимир Николаевич и мать Зубова. Милочка приблизилась.

— Я не могу думать, что это Аркадий... — говорит мать, продолжая начатый в учительской разговор.

Владимир Николаевич прервал ее.

— Извините... — он строго посмотрел на Милочку и сказал с ударением, подчеркнуто: — Максимова, не провожай нас, иди в зал.

Милочка надула губки, отошла.

— Да, пожалуйста, — Владимир Николаевич снова повернулся к матери Аркадия.

— Аркадий никогда не боялся признавать...

Учитель и мать скрылись за дверью на лестницу.

Милочка медленно пошла следом, оскорбленная в самых лучших чувствах.

◇

Физкультурный зал. Волейбольная сетка. По одну сторону мальчики, по другую — девочки. Играют все уже знакомые. Только Зубова нет. Лева не сумел отбить мяча, и свисток судьи — судит пионервожатая — фиксирует гол. Игра продолжается. Мяч быстро летает через сетку, пока снова не попадает к Леве. Снова Лева роняет его, и снова свисток судьи прерывает игру.

— Так нельзя! — сердито говорит Саша.

— Не умеешь — не играй, — поддержал его Сережа.

— Всегда играл хорошо, а тут мажешь.

Милочка выступила вперед. Оглянулась на подруг, сделала какой-то знак руками и сказала мальчикам.

— Безусловно мы сильнее.

Сережа обозлился.

— Это мы еще посмотрим!

— Посмотрим! Правда, девочки?

Девочки хором подхватили

— Правда правда!

— У них Зубов не играет сегодня, вот они и не могут, — сказала одна, стоявшая ближе других к Милочке.

Судья засвистал. Все стали по местам. Мяч у Милочки в руках.

— Я не буду больше играть, — неожиданно сказал Лева, — у меня живот болит.

Милочка бросила мяч и захлопала в ладоши.

— Струсил! Струсил!

Лева, ни слова не сказав больше, ушел в раздевалку.

— Так нельзя, Прокушев! — крикнул ему вслед Саша. — Ты команду подводишь.

Лева не ответил. Он торопливо натягивал брюки, рубашку. Саша вошел к нему.

— Доиграем. А то у нас меньше, — попросил он. — Ведь стыдно перед девчонками.

Лева зашнуровывал ботинки.

— Я не могу, ну как ты не понимаешь. Болит живот.

— Живот, живот! — недовольно пробурчал Саша.—У тебя живот, а нам набили.

Когда Саша, оставив Леву в раздевалке, вышел в зал, ребята рассыпались кто куда. Милочка старательно лезла по шесту. Руки у нее скользили, но она упрямо не сдавалась. Все столпились вокруг.

— Мало каши ела! — иронически заметил Сережа.

Милочка, обвив шест руками и ногами, уже довольно высоко от полу, посмотрела на него и высунула язык. Затем она напряглась — сосредоточенное выражение лица выдавало ее старание. Медленно, но точно, она добралась доверху. Девочки аплодировали.

— Подумаешь! — недовольно сказал Сережа. — А вот ты на брусьях попробуй.

Сережа быстро подбежал к параллельным брусьям и небрежно, как заправский специалист, ухватился руками. Винты не были закручены и, когда Сережа хотел выкинуть какой-то шикарный номер, брусья осели, и он, отчаянно взмахнув руками, неловко шлепнулся на подстилку. Все захохотали. Сережа, смущенный до крайности, поднялся.

— Да, — растерянно сказал он, — раз не завинчены, всякий бы упал.

◇

Лева вышел из дверей.

Шел он по залу как-то боком, крадучись, несмело.

По улице Лева брел медленно, опустив голову. Около газетной витрины, на которую был только что наклеен свежий номер газеты, Прокушев остановился. Читает. Под заголовком «Честный поступок» было написано «Ученик 6-го класса 4-й школы Московского района Аркаша Зубов нашел на улице ценный пакет, потерянный гр. Б. Аркаша Зубов возвратил пакет владельцу».

Лева перечитал заметку еще раз, еще. Беспомощно оглянулся, — рядом никого не было, — вырвал из газеты эту заметку и быстро отошел, спрятав глубоко в карман кусочек бумаги.

◇

В учительской, в числе других преподавателей, Владимир Николаевич.

Открылась тихонько дверь. Заглянул Лева, закрыл снова, ничего не сказав.

Постоял около дверей. Достал заметку, разгладил ее и снова открыл дверь.

— Владимир Николаевич! — позвал он. — Можно вас на минутку?

Владимир Николаевич вышел.

— Что, Прокушев?

Лева протянул бумагу.

— Тут вот про Зубова...

— Что такое? Опять что нибудь натворил?

Учитель взял у Левы записку и, по мере того, как он читал, лицо у него из строгого, обеспокоенного вначале, делалось растерянным, недоумевающим.

— Да-а... — сказал он, дочитав до конца. — Да-а... — повторил он и посмотрел на Леву.

Лева стоял, опустив глаза, и нервно теребил полу куртки.

— Что ты об этом думаешь, Прокушев? Рад?

— Конечно рад, — тихо сказал Лева. — Только как же теперь?

Лева не поднимал глаз. Переступал с ноги на ногу.

— Пошли ко мне Зубова.

Лева отошел.

Владимир Николаевич еще раз перечитал заметку. Еще раз сказал: — Да-а...

Мимо идут Саша и Милочка.

— Копылов! — позвал Владимир Николаевич.

Саша и Милочка остановились.

— Прочитай, — показал газету Владимир Николаевич.

Саша и Милочка прочитали.

— Вот так здорово! — воскликнул Саша. Милочка удивленно мигала.

Лева подошел.

— Зубов не хочет итти, Владимир Николаевич, — сказал он.

◇

В коридоре школы много ребят, у многих из них в руках газеты. Читают, говорят хором, — не понять отдельных слов.

Шумно.

В стороне, прячась за выступом стены, стоит Лева.

◇

Зимнее утро. Улица. Электрические часы на углу улицы показывают 8 ч. 30 мин. Из разных ворот выходят мальчики и девочки. Панель, ведущая к школе, быстро заполняется сплошным потоком школьников. Вот и Милочка, и Саша, и Сережа. Милочка окрикнула Сашу.

— Зубов, кажется, не проходил. Я около его дома стояла, стояла!..

— Придет, — отозвался Саша.

— Я еще посмотрю, — говорит Милочка.

Идут школьники, а Милочка остановилась и смотрит, стараясь увидеть Зубова издалека. Идет Лева Прокушев. Часы показывают 8 ч. 50 минут.

— Зубова не видал? — остановила его Милочка.

— Я из дому.

— Знаю, что из дому. Все равно, может быть видел.

Лева пошел дальше. Милочка не отставала.

— Теперь известно что будет, — вздохнув говорит Милочка, шагая рядом с Левой. — Зубова все ругали, а он герой. Ты вчера на волейболе струсил, а Зубов вон какой!

Лева сердито посмотрел на Милочку.

— А ты-то чего стараешься? Какое тебе дело?

— Мне? Даже странно! Он теперь в классе самый знаменитый. — Милочка захлебнулась от восторга, — про него весь город знает!

Вот и школа. В подъезд школы бегут ученики.

— Опоздаем! — крикнула Милочка и бегом, помахивая портфелем, побежала.

Лева не последовал за нею. Он остановился, оглянулся: последние ученики торопятся в школу. Лева еще раз оглянулся и юркнул в ближайшие ворота. Он стал за выступом стены, незаметный с улицы, и прижал руку к сильно бьющемуся сердцу. Лева выглянул на улицу.

Две девочки стремглав пронеслись в школу.

Лева все стоял. Из школы на улицу вышел швейцар.

Он огляделся, метелкой смахнул снег со ступенек лесенки у входа и достал из кармана ключ. Лева вышел на панель. Швейцар закрыл дверь. Но и теперь не сразу Лева пошел в школу. Он сделал крюк, переходя улицу и осторожно, заглядывая в разукрашенные морозом окна первого этажа, приблизился к двери. Позвонил.

Дверь открыл швейцар, пропустил Леву и, запирая дверь, проворчал:

— Никогда раньше не опаздывал, стыдно.

У выхода из раздевалки стол. На столе лампа, чернильный прибор, тетрадь в твердом переплете, открытая на чистой странице. Сверху запись — «10 декабря».

У стола вожатая.

Лева несмело приблизился и остановился. Опустил глаза.

— Прокушев? — удивленно сказала вожатая. — Ты опаздываешь?

— Я нечаянно... — тихо ответил Лева.

— Стыдно, Прокушев, стыдно. — Вожатая написала в тетрадь. — 1. Прокушев, шестой — второй класс, 10 минут.

Лева пошел наверх. Около дверей класса замялся, постоял, постучал несмело.

◇

Около учительской в коридоре стоят Владимир Николаевич, Милочка и Сережа.

— Зубова и на втором уроке не было, Владимир Николаевич, — говорит Сережа.

— Звонили ему домой? — спросил учитель.

— Нет, не звонили, — ответила Милочка. — Давайте я сбегаю к нему на большой перемене по своей инициативе.

Милочке очень хочется сбегать к Аркадию, она умоляюще смотрит на учителя.

— Не опоздаешь? — улыбнулся учитель.

— Я? Ну что вы, Владимир Николаевич? Вы разве меня не знаете?

Учитель все еще улыбается.

— Тебя? Знаю.

Милочка подпрыгнула от удовольствия.

◇

На лестнице Лева и Милочка. Милочка держит Леву за рукав куртки.

— А про меня напечатают, если я найду? — спросила Милочка Леву. — Мне бы тысячу найти, я бы...

— Перестань, надоела, — оборвал девочку Лева, — трещит, трещит...

Милочка обиделась.

— Тебе, просто, завидно.

Лева отвернулся и пошел вниз по лестнице. Милочка оглянулась. Рядом девочка много старше ее. Старшая ученица стоит около окна с книгой в руках и, зажмурив глаза, вслух повторяет урок. Милочка подошла.

— Ты ничего не знаешь? — спросила она старшую.

Ученица раздраженно махнула рукой и продолжала бубнить урок. Милочка не обратила внимания на ее жест.

— У нас очень интересное случилось!

Милочка дотронулась до руки ученицы. Та рассердилась.

— Не мешай! У меня сегодня опрос по биологии.

Но Милочку подмывало желание рассказать.

— Про нашего ученика вчера в газете... — торопясь заговорила она снова.

Ученица с досадой опустила книгу.

— Перестань, знаю. Возвратил пакет.

Милочка удивлена.

— Ты откуда знаешь?

— От тебя. Ты мне третий раз сегодня об этом говоришь.

Милочка смущена.

— Я не виновата, что вы все похожие.

По лестнице поднимались еще две старшие ученицы. Милочка устремилась к ним.

— Вы слышали? — остановила она их вопросом.

◇

Ученики разных возрастов еще ждут по коридорам и лестницам школы, еще много времени до звонка на урок, а шестой — второй уже весь в сборе, в классе. Только Зубова нет. Саша стоит около стола, остальные все на местах.

— Кто еще хочет слова? — спрашивает Саша.

Милочка подняла руку.

— Говори.

— По-моему, — поднимаясь заговорила Милочка, — Зубову надо все простить.

— Нельзя! — крикнул Сережа. — Воровать никогда нельзя.

Милочка обождала, пока улегся шум в ответ на слова Сережи, и убежденно сказала:

— По-моему, кто возвращает, не может воровать. Я так понимаю.

Лева сидит у окна, низко опустив голову.

— Ты уже говорила это, Максимова. Иди посмотри, идет или нет, — попросил Саша.

Милочка вышла. По коридору идут ученики. Аркадий тихо, не торопясь, приблизился. Милочка загородила собою дверь.

— Подожди немного, — сказала она. — Я сейчас узнаю. — Пока Аркадий соображал, что бы такое значило ее поведение, она заглянула в класс и широко распахнула дверь. — Входи, можно.

Аркадий не знал, что и подумать. Но он только пожал плечами, входя в класс. При его появлении все ученики поднялись. Аркадий нахмурился. Ему это показалось насмешкой. Он уже хотел выбежать из класса, но его Милочка не пустила.

— Нельзя! Копылов должен речь сказать.

Саша кашлянул. Аркадий стоял около дверей, хмуря брови. Милочка держала ручку двери. Саша достал из кармана бумажку и прочитал:

«Мы гордимся тем, что наш товарищ показал всем, каким должен быть настоящий пионер. Мы хотим, чтобы о тебе, когда ты вырастешь, писали бы много и все хорошее.

Зубову Аркадию от 6—2 класса».

Аркадий растерялся. Он снова попытался выбраться из класса, но Милочка решительно не подпускала к дверям. Саша подошел к Аркадию и подал ему только что прочитанную записку.

— Возьми на память.

Аркадий взял бумажку. Ученики шумно сели. Зубов пошел на свое место.

— Если хочешь, чтобы мы тебя любили, ты занимайся хорошо, не подводи, — сказал ему Сережа.

— Я и так занимаюсь.

Аркадий сел за парту позади Левы. Лева сидит один.

— Еще ты должен извиниться за линзу.

Аркадий быстро вскочил. Лева втянул голову в плечи, наклонился к парте.

— Это не я взял линзу, — спокойно сказал Аркадий.

Лева склонился над партой еще ниже.

—Я тебе верю, — громко произнесла Максимова. — Раз герой, значит... — Она все еще держит ручку двери. Кто-то попробовал открыть дверь с той стороны. Милочка потянула ручку к себе и, недовольная посторонним вмешательством, крикнула за дверь. — Не лезь, у нас собрание!

Дверь, однако, настойчиво открывалась. У Милочки уже нехватало сил держать ее. Она опустила ручку. На пороге — Владимир Николаевич.

Милочка от удивления и испуга отшатнулась.

— Это вы? А я вас не узнала. Спасибо, — растерянно бормотала она.

Ребята захохотали.

— За что спасибо? — спросил учитель.

— То есть извините, — еще больше теряясь, пролепетала Милочка, отходя на место.

Ученики поднялись, приветствуя учителя. Они еще улыбаются.

◇

По лестнице, немного хромая, поднимается Виктор. Аркадий спускается.

— Поправился? — радостно спросил он.

— Поправился, — ответил, смущаясь, Виктор. — А ты?

— Я и не хворал.

Оба, взволнованные встречей, молча разошлись.

◇

В пионерской комнате много учеников.

Знакомые и незнакомые. Владимир Николаевич сидит у стола.

— Тебе надо догонять, Суриков, — говорит он Виктору. — Две недели осталось до конца четверти.

— Я постараюсь.

— Мы его не будем считать. Пропуск по болезни, — предложил Саша.

— Не-ет, врешь, — горячо возразил незнакомый мальчик, — у нас тоже болели, и у Виктора не эпидемия, сами виноваты.

— Он прав, Саша, надо Сурикову помочь.

Учитель поднялся.

— Зубов исправляется, теперь с Суриковым беда. Когда же это кончится? — расстроилась Милочка.

◇

Лева и Витя одни в коридоре.

— Ну, как? — спросил Витя.

— А никак. Сам знаешь...

Они помолчали. Лева барабанил пальцами по оконному стеклу. Витя задумчиво следил за ним.

— Теперь могут поверить Зубову, — опять первым заговорил Витя. Лева барабанил по стеклу. — О нем теперь вся школа знает.

Лева резко повернулся и раздраженно сказал:

— И тогда все знали. Чего ты ноешь?

Витя опасливо оглянулся.

— Могут узнать, нам попадет тогда.

— Ну и пускай попадет.

— А мне-то за что? Какой ты хитрый! Я только был с тобой, а я же...

Внезапно Лева схватил Виктора за грудь и яростно затряс. Витя так растерялся от неожиданности, что не мог слова сказать, не сопротивлялся, а только испуганными глазами смотрел на товарища. Порыв у Левы прошел. Он отпустил Виктора.

— Ты не очень-то! — осмелился Виктор. — Хватаешься еще...

Лева осунувшийся, безучастный, отвернулся. Сказал тихо:

— А я думал, ты товарищ. Зубов — и тот больше понимает.

Лева отошел, оставив Виктора, расстроенного, недоумевающего.

— Лева! — позвал его Витя.

Но Лева не обернулся, не ответил.

Витя — он сидел на окне — слез осторожно, боясь ушибить больную еще ногу, смотрит Прокушеву вслед.

С другого конца коридора к нему подходят Саша и Аркадий.

— Суриков, — заговорил Саша, — вот Зубов предложение внес.

Витя слушал, затаив дыхание, смущенный и растерянный.

— Да ты что? Ты бледный, — встревоженно спросил Саша.

Витя отрицательно покачал головой.

— У меня нога немного...

— Нога — ничего. Заниматься все равно надо. Зубов предлагает с ним заниматься. — Витя, как от занесенного для удара кулака, отшатнулся.

— К нему учитель на дом ходит.

Витя смотрит то на Сашу, то на Аркадия. Хотел улыбнуться, но губы кривились в жалкую, растерянную гримасу, слова не сходили с языка.

— Согласен?

— Я... не могу, — ответил негромко Витя. — С Зубовым я не могу вместе заниматься...

— Это еще что такое? — нахмурился Саша.

Аркадий старается унять дрожь в руках, сунул руки в карманы.

— Я... я не могу забыть...

— А ну повтори! — грозно подвинулся Саша.

— Мне... — растерялся Витя, — мне тяжело будет ходить к нему, я далеко живу...

Саша, желая исправить положение, деланно оживился.

— Ну это другое дело. Нога заживет.

Аркадий отвернулся.

— Оставь его, Копылов. Не хочет и не надо.

— Дурак! — с сердцем бросил Саша. — Пойдем, Зубов, чорт с ним.

Витя не нашел ответа. Только вздохнул глубоко и тяжко. Хромая, пошел к выходу.

◇

На панели около школы Лева поджидал кого-то. Уроки кончились, мальчики и девочки группами и в одиночку расходились по домам.

Показался Виктор. Лева к нему.

— Обожди!

Витя остановился.

— Ты что? Ты что, я спрашиваю?

Лева вплотную придвинулся к Виктору. Губы у него вздрагивали, рука, свободная от портфеля, сжата в кулак.

— Не кричи...

— Ты что Зубову сказал, а? — волновался Лева. — Думаешь, не знаю? Копылов мне все рассказал, теперь все знают. Ты что, а?

Лева рванул Виктора за пальто.

— Не толкайся, мне больно, — жалобно сказал Виктор. Лева распалился.

— Ты только попробуй еще один раз!..

В дверях показались Милочка, Саша и Аркадий. Лева отпустил Виктора и бегом помчался по улице. Остановился только тогда, когда был на другой улице, далеко от школы.

Витя, чтобы они не подумали чего, сделал вид, словно ничего не произошло. Не поднимая глаз, он рукой тер то место пальто, за которое схватил его Лева, будто к пальто что-то пристало и надо счистить.

— Эй, что это он тебя? — спросила Милочка. Вы ведь дружите?
Витя жалко улыбнулся.
— Мы баловались..
Саша догадался. Он посмотрел на Виктора прищуренными глазами и сказал:
— Мало он тебя.
Милочка и Аркадий отошли чуть в сторону.
— Если еще... — Саша погрозил пальцем, — ты со всем классом будешь иметь дело. Смотри!..
Витя чуть не заплакал.
— Он сам во всем виноват. Я только...
Саша перебил его.
— Смотри... Только, только!..
Саша догнал Зубова и Милочку. Витя остался стоять, машинально поглаживая пальто на груди.

◇

Класс. Ученики не на местах. Саша и некоторые другие стоят вокруг Владимира Николаевича.
— И на второй урок не пришел? — спросил учитель.
— Не пришел, — ответил Саша. — У нас завтра контрольная по русскому.
— Надо выяснить, Копылов.
— Мы сходим, Владимир Николаевич, после уроков, — предложила Милочка.
Владимир Николаевич взглянул на нее.
— Обязательно, Максимова. — Оглядел ее, улыбаясь, и сказал добродушно. — Записок больше не бросаешь?
— Это я случайно, Владимир Николаевич, — вся вспыхнув, ответила Милочка.

◇

День. Улица. Обычное деловое движение.
Все взрослые. Детей совсем не видно. Часы показывают 10.
Идет снег. Крупный, хлопьями.
Останавливаясь часто около витрин магазинов, густо запорошенный снегом, медленно движется Лева. Сразу видно, что бродит он бесцельно, что делать ему на улице нечего. В руке у него портфель.

◇

Лева в воротах, где он однажды уже стоял. Он замерз, дрожит. Спрятался за ворота, выглядывает на улицу.

◇

Рядом со школой — маленький сквер.
Ребята шумной ватагой выскочили из школы.
Играют в снежки, балуют.

◇

Лева, вздрагивая от холода, выглядывает из ворот.

◇

Ночь. Пустынные белые улицы. Дворники сгребают в кучи снег.
Луна на чистом глубоком небе.
Окно. Лунный свет падает на небольшую кровать.
Разметавшись по подушке лежит Лева.
Волосы на лбу у него слиплись. Рот открыт. Дышит он тяжело, со свистом. Заворочался. Кашляет.
Около кровати стоит мать Левы. Лева не спит. Видно по глазам, что он болен, у него жар.
— Где ты мог простудиться? — обеспокоенно спрашивает мать, положив сыну ладонь на голову.
— Да у меня ничего не болит, — встряхивает головой Лева.
— Я вижу, как не болит. Не вздумай вставать. Я позвоню доктору и в школу. Лежи, лежи. — Мама укутала Леву одеялом и вышла.
Лева полежал минутку, а когда хлопнул замок входной двери, быстро скинул одеяло и, лихорадочно, торопясь, оделся.
По улице бежал. Голова у него кружилась, он изредка останавливался, вытирал вспотевший лоб, его пошатывало.
В школу пришел, едва не опоздав.
В раздевалке было уже пусто.
Звонок застал Леву на лестнице.
Во втором этаже, на площадке, он догнал Виктора. Тот поднимался медленно, едва переставляя ноги.
Бывшие друзья посмотрели друг на друга, и оба почувствовали себя скверно: ни тот, ни другой ничего не сказали. Лева обогнал Виктора.

◇

— Что случилось, Прокушев? — спросил Владимир Николаевич на перемене.
— Мне нездоровится, — ответил Лева.
Владимир Николаевич пристально посмотрел на него, увидел красные пятна на щеках, слипшиеся от пота волосы на лбу, дотронулся до его головы.
— Да у тебя голова пылает! Сейчас же иди к врачу.
— Я досижу.
— Никаких — досижу. Ты что, Прокушев, ребенок что ли? Немедленно к врачу.
— Контрольная... — начал Лева.
Мимо проходил Аркадий.
— Зубов! — не слушая Леву, позвал учитель.
Аркадий остановился.
— Проводи, Зубов, Леву к врачу. Да смотри, чтобы не сбежал.
Лева и Аркадий остались одни.
— Пойдем, — сказал Аркадий.
— Я не хочу, сегодня контрольная, — ответил Лева. — У меня только голова немного болит.
— А может быть у тебя заразное?
Лева побрел. Аркадий шел сзади.
Так они прошли кишащий ребятами коридор, вышли на лестницу. Спустились этажом ниже.
Лева вдруг качнулся, ухватился руками за перила. Аркадий обнял его сзади. Лева густо, весь содрогаясь, закашлял.
— Вот видишь, — все еще поддерживая Леву, сказал Аркадий, когда Лева перестал кашлять и вытирал платком губы и лоб, — а не хотел итти.
Лева ничего не ответил, освободился от рук Аркадия и пошел дальше. Некоторое время оба молчали. Аркадий шел теперь рядом.
Вдруг Лева остановился. Остановился и Аркадий, выжидающе наблюдая.
— Зубов! — Лева не смотрел на Аркадия.
— Ну?
— Зубов, ты на меня очень сердишься?
— За что?
Лева посмотрел на Аркадия, стараясь угадать, что он думает.
— Я вот, заболел, может быть умру, — Лева постарался улыбнуться.
— Глупости! — перебил Аркадий.
— Может быть... — Лева провел рукой по лицу. — Я давно хочу... я хочу тебе сказать...
Аркадий ждал.
— Только ты на меня не очень сердись...
Аркадий молчал.
— Линзу... линзу я тебе подбросил, — Лева отвернулся.

Наступила пауза. Аркадий дотронулся до Левы и тихо сказал.

— Я так и думал, Прокушев.

— Думал? Ты думал? — стремительно повернулся Лева. — И молчал?

— Я не ябеда. Гимназисты и те не ябедничали. Вон в «Детстве Темы»... — Аркадий увидел, что Лева отвернулся и готов заплакать, и почти весело прибавил: — Теперь уже неважно, забыли.

— А я не забыл. Я помню. И всегда не забуду.

Лева вдруг круто повернулся, глотнул слезы и побежал.

— Лева! — хотел остановить его Аркадий.

Лева убегал. Аркадий бросился следом и догнал его уже совсем внизу. Лева стоял прислонившись к стене и, мучительно надрываясь, кашлял.

— Вот... — сказал Лева и пополз по стене, падая. Аркадий подхватил его под руки. Беспомощно оглядывается. Глаза у Левы закрыты, бледность густым слоем покрыла лицо.

— Лева! Лева — позвал чуть не плача Зубов.

Лева пошевелил губами с громадным трудом, чуть приоткрыл веки и улыбнулся.

— Я никому, никому, никогда, никогда не скажу. Ты веришь?

Но Лева уже не слышал. Болезнь сделала свое: он потерял сознание.

◇

Выше этажом на площадке лестницы стоит Милочка и держит за руку маленького мальчика.

— Максимова! — кричит Зубов.

— Обожди, мне некогда, — отвечает Милочка, не смотря вниз, где Аркадий.

Мальчик, которого она держит за руку, неестественно надул щеки. Глаза у него выпучены.

— Проглоти! — требует Милочка. — Слышишь, проглоти! — Милочка хочет взять мальчика за щеки, но тот увертывается, трясет головой.

— Максимова! — снова зовет Аркадий,

— Да обожди ты! — недовольно отвечает она и снова к мальчику. — Ты проглотишь? —

Мальчик трясет отрицательно головой.

Милочка досадливо топает ногой.

Тут ее озаряет новая мысль. Не выпуская руки мальчика, она подтаскивает его к дверям в коридор и вдруг кричит:

— Учитель!

Глаза у мальчика сделались еще больше. Он быстро откидывает назад голову, делает глотательное движение. Но воды во рту было так много, что сразу в горло она не прошла и часть ее потекла мальчику по губам на грудь.

— А учителя-то и нет, — торжественно сказала Милочка.

— Я все равно оболью этого Гришина. Он тоже...

— Максимова, — изнемогая от тяжести тела товарища, кричит Аркадий.

— Чего тебе?

Милочка наконец посмотрела вниз.

Увидела Леву и Зубова, ахнула и стремглав побежала вниз.

— Помоги, — хрипло сказал Аркадий.

Милочка засуетилась.

Вместе они осторожно посадили Леву на пол в углу. Милочка сказала, переводя дух.

— Ну и счастливый ты, Зубов! Теперь, вот, Леву, спас, опять герой.

◇

Дверь в класс. Закрыта. Около дверей в коридоре толпятся знакомые ученики. Левы нет, Виктор немного в стороне. Нет и Саши Копылова.

Ребята явно устали, им нечего делать, они ждут.

— Сережа, а ты правильно считал? — может быть десятый раз спрашивает Милочка, — Не ошибся?

— Да, отстань ты! Говорю правильно, — раздраженно ответил Сережа.

Опять молчали, опять томились и ждали. Сережа не выдержал и постучал в дверь. Ему не ответили и дверь не открыли.

◇

В классе, за партами сидят два десятка учеников и учениц. Перед каждым из них большие листы — ведомости учета успеваемости, все они очень заняты, озабочены. На передней парте сидят Саша и тот ученик, который не признал когда-то болезни Виктора уважительной причиной для скидки на успеваемость.

Саша, взлохмаченный, часто ломает карандаш, нервничает, у него что-то не ладится.

◇

Сережа продолжает стучать в дверь.

◇

Саша не выдержал. Встал и, сердито морщась, подошел к двери.

◇

Сережа еще раз постучал. Рядом с ним стоит Милочка, дальше Аркадий, еще дальше группа учеников разных классов.

◇

Саша повернул ключ, распахнул дверь и стал на пороге. Вид его не предвещает ничего хорошего.

— Ой!... — сказала Милочка, увидев Сашу.

— Чего ой? Проценты не получаются, а вы стучите, мешаете. Ой!.. — передразнил он Милочку. — Уйдите от дверей. — Саша сердито захлопнул дверь.

Ребята остались растерянные, молчаливо смотрят друг на друга.

— Как же не получаются? Ведь ты считал? — спросила наконец Милочка у Сережи.

Сережа развел руками. Он и сам плохо понимал.

— А ты последнюю контрольную по немецкому считал?

Аркадий тоже был встревожен.

— По немецкому? Так еще не было известно.

Сережа махал рукой. В коридоре показался Владимир Николаевич. Ученики бросились к нему.

— Владимир Николаевич, — Милочка почти схватила его за руку.

— Ну? Все еще ждете? Домой, домой! Завтра узнаете.

— Нет, уж мы дождемся, — ответил Сережа.

С шумом широко распахнулась дверь класса. Ученик, который сидел рядом с Сашей в классе, выскочил радостный, сияющий. Его сразу же обступили стоявшие до того в сторонке ученики.

— Ура! Наша взяла, — сообщил он товарищам.

Товарищи аплодировали.

Наши знакомые подчеркнуто равнодушно ждали появления Саши.

Саша вышел, как побитый, едва волоча ноги.

— Не получилось, — тоном глубоко несчастного человека сказал Саша.

— Вре-ешь! — крикнул Сережа.

Милочка стояла с открытым ртом, глазенки у нее часто мигали, губы предательски вздрагивали.

— Ой! — закрыла она рот.

— У меня? — тихо спросил Аркадий.

Саша, не мог говорить, он только покачал головой. Аркадий просиял. Саша оглянулся, нашел глазами Виктора и показал на него пальцем.

— У него. Не хотел помощи, а теперь... — Саша безнадежно вздохнул.

— Успокойся, Копылов, еще не все потеряно, впереди полгода, — попробовал ободрить приунывших ребят Владимир Николаевич.

Виктор потихоньку улизнул из коридора. На цыпочках, вобрав в плечи голову.

— И Прокушев по двум предметам неаттестован, — не слушая Владимира Николаевича, скорбно говорил Саша. Он, казалось, расплачется. — Э-эх! — вздохнул он.

Тихо расходились побежденные.

◇

В прихожей квартиры Прокушевых мать повязывала Леве на шею платок.

— Да не надо, тепло, — протестовал Лева.

Он похудел. Как всегда после болезни, вроде вырос, повзрослел.

— Опять простудишься. — Мать поправила воротник пальто Леве.

С портфелем в руке Лева вышел на улицу.

Было ясное тихое утро. Светало.

Еще не потушены фонари, и столбы света лежат на отполированной санями глади дороги.

Лева глубоко вздохнул, как человек давно не бывший на воздухе, поднял голову кверху, осмотрелся. Улыбнулся чему-то своему и быстро зашагал по тротуару. В том же направлении, куда шел Лева, спешили другие ученики. Некоторые из них здоровались на ходу друг с другом, разговаривали.

Ближе к школе Лева пошел тише.

Теперь его то и дело перегоняли.

Лева даже оглянулся несколько раз, почти останавливался. В каждом движении его, в каждом шаге чувствовалась нерешительность.

В вестибюле столкнулся с Сашей и Аркадием.

— А-а! Явился! — приветствовал его Саша. — Теперь мы нажмем.

Саша пожал руку Леве.

— Здравствуйте, пришел вот... — сказал Лева и взволнованно посмотрел сперва на Сашу, потом на Аркадия.

Аркадий понял тревогу Левы и, пожимая ему руку, улыбался и кивал головой.

Саша убежал.

Мальчики, как тогда, на катке, смотрели друг другу в лицо.

— Я сам... — сказал Лева.

◇

Лева медленно поднимался по лестнице.

На площадке первого этажа его ждал Витя.

— Здравствуй, — сказал Витя.

— Здравствуй, — Лева не остановился. Они шли рядом.

— Ну? — спросил Лева.

— Ничего. А что?

— Так... ничего...

Стуча каблуками, навстречу мчалась Милочка. Одну руку держит за спиной.

— Здравствуй, Прокушев. Поправился? Теперь ничего не болит? Температура нормальная — сказала, как из мешка высыпала, Милочка.

— Поправился.

Милочка секунду колебалась, потом быстро протянула Леве цветок.

— Возьми. От меня.

Лева смутился.

— Спасибо. Где ты достала?

— Конечно, не украла.

Лева сморщился.

Милочка вдернула веточку в лацкан пиджака Леве и весело, довольная собой, помчалась дальше.

◇

Лева и Витя поднялись этажом выше. Молча. Здесь их встретили Сережа и опять Саша и Аркадий.

— У нас сегодня первый физика, — громко сказал Сережа. — Ты здорово отстал?

— Нет, я последние дни занимался.

— Прокушев догонит. Раз Зубов начал на хорошо учиться, то Прокушев... — Саша хлопнул Аркадия по плечу.

— Я сейчас, — перебил его Лева.

Он быстро повернулся и пошел вниз.

— Суриков, — позвал он, сойдя несколько ступенек. Витя догнал его.

— Пойдем к директору — угрюмо сказал Лева.

— К директору? Зачем? — Витя начал волноваться.

— Про линзу скажем.

— Ты с ума сошел! Все уже забыли. Зубов теперь учится.

Витя перепугался.

— Ничего ты не понимаешь, — сердито оборвал его Лева.

Витя хотел еще что-то сказать, но Лева пошел вниз. Витя растерянно и испуганно смотрел ему вслед.

◇

Кабинет директора. Директор ходит из угла в угол большими шагами. Около стола стоит Лева. Голова опущена. С силой, до боли в пальцах, сжал портфель.

Директор остановился.

— Та-ак, Прокушев... — Лева не ответил.

— Что же, ты думаешь, я должен делать. А? Советуй.

Лева поднял глаза на директора.

— Исключите меня... как раньше Зубова хотели...

Лева умолк.

— Исключить, говоришь? — переспросил директор.

Лева не поднял больше голову.

— Мне стыдно, стыдно... Как я теперь? Мне верить не будут...

— Гм... — произнес директор. — Верить не будут? Доверие надо заслужить.

— Михаил Никитич... Я...

— Хорошо, Прокушев, — оборвал его директор — иди. Я подумаю, что с тобой сделать.

Лева вышел.

◇

Лева стоит около окна на лестнице, смотрит в садик,— там ребята бабу лепят, — и машинально рвет лепестки цветка, что подарила ему Милочка.

◇

Доска объявлений. Крупными буквами написано:

«Сегодня, после уроков общешкольное собрание пионеров».

Повестка дня: 1) Обратный прием Зубова Аркадия, 2) О преступлении Прокушева и Сурикова».

◇

Зал. Ребят так много, что большинству приходится стоять. В переднем ряду сидят все наши знакомые.
За столом президиума вожатая, директор, Владимир Николаевич, десяток пионеров.
Около стола стоит Зубов.
Пионервожатая подает Аркадию новенький шелковый галстук.

— Ты его заслужил, — говорит при этом вожатая.

— Он скоро отличник будет! — крикнул Сережа с места.

Аркадий взял галстук. Раздались громкие аплодисменты. Аплодировали и за столом президиума.

◇

Лева и Витя, потупив головы, рядом.

— Слово имеет Владимир Николаевич, — объявила вожатая.

Владимир Николаевич встал. Ребята настороженно слушали. Лева и Витя поднялись.

— Все знают при каких обстоятельствах произошло это так называемое преступление? — начал учитель.

— Все, все!

— Знаем!

Владимир Николаевич подождал, пока ребята утихли.

— Почему проступок Прокушева и Сурикова имеет такое важное значение? Важное значение он имеет потому, что у нас, в советской школе, как и во всем государстве, дело отдельного человека есть в то же время дело коллектива, дело всех. Поэтому и вопрос чести у нас иной вопрос, чем в обществе буржуазном.
Для того чтобы назвать себя честным, у нас мало не лезть в чужой карман. Например — Зубов. Лично честный, он не заслуживал до самого последнего времени доверия коллектива, потому что леностью своей, нежеланием учиться, он подрывал дело, а у нас дело, труд — есть дело чести, следовательно, подрывал честь класса.
Теперь другое. Неплохие раньше ученики Прокушев и Суриков поддались ложному чувству страха и совершили бесчестный поступок по отношению к своему товарищу. Зубов наш товарищ, Зубов член нашего коллектива, он трудится вместе с нами во имя одних и тех же целей, побуждаемый одним с нами желанием — быть впоследствии достойным почетного звания гражданина великой родины социализма. Получается, что Прокушев и Суриков были нечестны ко всем нам, к обществу. — Учитель остановился.
Пионеры молчали.

— Во всем этом, — после паузы продолжал Владимир Николаевич, — есть еще одна деталь. Я говорю о том,— выдавать или не выдавать товарищей. Это относится к Зубову (Зубов поднялся). Сиди, Зубов, сиди (Зубов снова сел). Итак — выдавать или не выдавать товарищей? Я против так называемых ябед...

— Правильно! — крикнул кто-то сзади.
На него зашикали.

— Я против ябед, если это касается каких-то поступков и качеств, не отражающихся на работе и жизни ученика, всего класса. То есть я против сплетен. Но в случае с Прокушевым другое: Прокушев не только нанес вред школе, он и себе причинил немало огорчений. Значит, это не сплетни, это серьезно, и об этом надо говорить. Лучше будет и тому, кто провинился и всем остальным.

— Владимир Николаевич! — перебил Зубов.

— Я знаю, Зубов, ты не был уверен. Я знаю. Это единственное, что служит тебе извинением. Вам все понятно, ребята?

— Понятно, понятно!

— Говорите!

— Я уже почти все сказал. Мне осталось сделать выводы.

— Прокушев сознался! — крикнул Аркадий.

— А Суриков? — возбужденно сказал Саша.
В зале поднялся шум. Вожатая зазвонила в колокольчик.

— Все это и мне известно, — продолжал Владимир Николаевич — И я думаю, точнее, мы думаем, мы советовались, что Прокушев... — Владимир Николаевич сделал паузу.
Ребята напряженно притихли. Лева не поднял голову.

— Прокушева можно простить. Он понял свою ошибку. Понял, Прокушев?

— Понял, — очень тихо, но потому что все затаили дыхание, для всех слышно ответил Лева.

— А Сурикова... Сурикова, хотя он и меньше виноват, наказать.
Движение, шум, аплодисменты были ответом на слова.
Опять зазвонил колокольчик.

— Дайте договорить, — сказала вожатая.

— Как же Сурикова наказать? Мы думаем, что его надо лишить пионерского звания до конца года и, если он к концу года будет отличным учеником во всех отношениях, он может, возвратить все права, какими пользуется каждый из нас. Согласны?
Школьники ответили учителю аплодисментами.

◇

В коридоре Витя подошел к директору.

— Михаил Никитич, — проговорил Витя, — я обязательно выполню, обязательно.

— Обожди хвастаться. Увидим.

— Нет, я правду говорю.

— Ну, ну. Буду рад.

◇

Лева и Аркадий стоят на улице. Мимо идут прохожие, но дети ни на что не обращают внимания, не замечают и Милочку. Она стоит совсем рядом и слушает.

— Совсем, совсем не сердишься? — спрашивает Лева.

— Я же сказал. Какой ты... — Аркадий улыбнулся. Мне даже помогло, я учиться стал.
Лева тоже улыбнулся. Схватил Аркадия за руку, крепко пожал ее.

— И я рада, — сказала Милочка.
Мальчики, смущенные оба, обернулись к ней.

— Я люблю мальчиков, которые сознаются, — и про себя сказала: — а я несчастная, мне не в чем сознаваться. Вот бегаю я шибко. Догоните!
Милочка помчалась по улице. Лева и Аркадий, переглянулись, улыбнулись и бросились ее догонять.

Подготовка и ее роль в композиции киносценария

В. Юнаковский

Термин «подготовка» часто можно встретить в критических суждениях о киносценариях и фильмах.

Говорят: такой-то момент действия не подготовлен, или слабо подготовлен. Под этим обычно разумеют, что данная ситуация возникла в той или иной мере случайно, что она недостаточно оправдана предшествующим рядом событий или характерами действующих лиц, или же то, что художник не использовал всех имеющихся в его распоряжении средств достижения наибольшего драматического эффекта путем искусного подведения зрителя к восприятию данного момента действия.

Задача настоящей статьи — попытаться определить, что такое подготовка и выяснить значение в ее различных формах как одного из существенных условий интересного, напряженного, волнующего построения действия киносценария.

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ПОДГОТОВКА?

Содержание как театральной пьесы, так и киносценария раскрывается без видимого участия автора в словах и поступках действующих лиц, т. е. в действии. От такого-то определенного момента, в который зритель застает действующих лиц в более или менее определившихся конфликтных взаимоотношениях, действие драмы и киносценария движется вперед, усложняясь в своем ходе, раскрывая характеры, пока наконец не приходит к своему логическому концу, т. е. к тому, «что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого» (Аристотель).

Без видимого участия автора перед зрителями проходит законченная история — круг событий, поступков, действующих лиц; зритель воочию видит кусок жизни в зрительном показе, в слышимом слове. Это прежде всего и отличает драматическое произведение от произведения эпического.

То обстоятельство, что в драме автор должен развернуть сюжет в действии, в поведении действующих лиц, и обусловливает специфическую трудность драматической формы по сравнению с эпической. Начиная с Аристотеля, многие мыслители считали драматическое искусство наиболее трудным видом поэтического творчества. Вот что пишет об этом Дидро:

«Романист располагает временем и пространством, которых нет у драматического поэта: по справедливости я с меньшим уважением отнесусь к роману, чем к пьесе. К тому же не существует трудности, которой первый не мог бы обойти. Он скажет: «Нежный туман сна не столь сладостно обволакивает отяжелевшие веки и усталые члены удрученного человека, как льстивые речи богини вкрадывались в сердце Ментора, стремясь очаровать его; но богиня все время чувствовала какую-то силу, которая отталкивала все ее попытки и издевалась над ее чарами...

Вот романист и вне опасности. Но какую бы трудность ни представлял этот разговор, автор драматического произведения должен либо преодолеть ее, либо перевернуть весь свой план. Большая разница описать эффект или произвести его!»[1] (подчеркнуто мною.—**В. Ю.**).

Да, именно произвести эффект. В драме надо не описать состояние, а показать его. Не описать столкновение, призвав на помощь свое красноречие, а путем искусного построения придать действию такой ход, чтобы оно, развиваясь как бы само по себе, производило максимальный эффект, захватывая и волнуя зрителя.

И вот, говоря о таком построении действия, мы вплотную подходим к вопросам о подготовке не единственной, но одной из важнейших задач, которую должен решить драматург, чтобы создавать интересное, волнующее, напрягающее внимание действие.

Для выяснения того, что мы разумеем под подготовкой, начнем с примера.

Рассмотрим сюжетную функцию каждого из трех последних сцен фильма «Возвращение Максима».

После сцены в суде и объявления приговора Наташе и другим революционерам следует сцена, в которой Максим разговаривает с Николаем и Тураевым о партийных делах. За окном отзвуки монархистской манифестации — объявлена война Германии. Сцена кончается фразой Николая Максиму:

— Ну что ж! Хорошо. Жалко с тобой расставаться, а надо. Партия поручает тебе, Максим, новую ответственную работу.

Титр:

«И Максим пошел на новую работу».

Вторая сцена. Вокзал. Идет отправка солдат на фронт. На перрон выходят два офицера; один из них, указывая на солдата, говорит другому: «Вот он—сермяжный воин, который сломит шею врагу и выведет Россию на светлый путь». Он хлопает солдата по плечу: «Выведешь, братец, Россию на светлый путь?» Солдат оборачивается. Это Максим. Он отвечает: «Так точно, ваше высокородие! Выведем!» Второй офицер—это меньшевик—узнал Максима и явно смущен. Офицер: «Молодец!» Максим: «Рад стараться, ваше высокородие». Солдаты сели в вагон, поезд отошел.

Третья сцена. В теплушке. Максим предлагает солдатам закурить. «Нет ли бумажки, братцы?» Солдаты лезут в карманы и обнаруживают в них прокламации большевиков, агитирующие против империалистической войны, призывающие превратить ее в войну гражданскую. Максим предлагает спеть песню, чтобы отвлечь внимание командования... Максим затягивает: «Крутится, вертится шар голубой...» и на фоне этой песни солдат читает прокламацию.

Назначение первой сцены понятно. Она содержит существеннейший для действия момент — Максима посылают на новую работу. Можно было бы сразу дать и третью сцену, которая логически и непосредственно связана с этой первой сценой и вытекает из нее: Максим на новой работе раздает листовки, начал действовать. Однако авторы вводят вторую сцену между этими двумя. Для чего она введена, какова ее функция — добавляет ли она что-либо существенное к пониманию последовательности событий? Нет, и тем не менее она обогащает наше восприятие третьей сцены, искусно ее подготовляя. В контексте с разговором: «Выведешь, братец, Россию на светлый путь?» — «Так точно ваше высокородие! Выведем!»—

[1] Дидро. Том. V. Собр. соч.

заключительная сцена приобретает особый и значительный смысл .

В аналогичном моменте литературного повествования автору пришлось бы давать описания, подсказывать читателю то или иное осмысление этого момента — Максим раздает листовки. В кино благодаря подготовке само действие ходом своим подводит зрителя к осмыслению данного момента в нужном для освещения мысли автора плане.

Подготовка имеет назначение усилить драматический эффект подготовляемых моментов действия. Подготовка выделяет, объединяет, создает выразительность — особую доходчивость подготовляемых ею моментов, тем самым вовлекая зрителя в процесс действия, создавая в нем ожидание, волнение, разочарование и т. д.

Подготовка — это искусство игры на восприятиях и чувствах. Искусство подведения зрителя к восприятию характера, завязки действия, отдельных драматических перипетий, катастрофы, развязки.

То, что называется напряжением действия, не может быть достигнуто без умелого пользования подготовкой.

Принцип подготовки, выдержанный от начала и до конца, при развертывании сюжета углубляет взаимосвязь отдельных его моментов, делает эту взаимосвязь сложнее, тоньше, разнообразнее — отсюда полнее и интереснее воспринимаются зрителем образы людей и события, созданные в данном сюжете.

Понятие подготовки шире понятия мотивировки, потому что оно включает в себя не только создание достаточных обстоятельств, для того чтобы что-то возникло (т. е. логику — причинность событий), но и особый способ использования изложения этих предшествующих событию обстоятельств, отбор их и расположение, с тем чтобы создать необходимую психологическую атмосферу для восприятия тех или иных моментов действия.

Таким образом подготовку можно определить как умение интересно, создавая напряжение и углубляя действие на зрителя, «подавать», излагать, строить действие.

ПОДГОТОВКА ГЛУБОКАЯ И КОРОТКАЯ

Подготовка может начинаться издалека (отдаленная, глубокая подготовка) и подготовка может быть осуществлена перед самым подготовляемым моментом и занимать иногда немного времени (подготовка близкая, короткая).

Применение той или иной подготовки бывает обычно обусловлено важностью подготовляемого момента с точки зрения единого действия кинодрамы, ее драматической темы. Чем значительней данный момент действия, чем больше автор хочет сосредоточить на нем внимание и чувства зрителя, тем глубже и тщательней он его подготовит.

В фильме «Депутат Балтики» издалека подготовляется тот момент, когда изданию книги Полежаева угрожает опасность. Желая всячески подчеркнуть значительность книги, стремясь возбудить интерес к ее судьбе, автор ведет подготовку к этому моменту почти с первых кадров картины.

В начале сценария по отношению Воробьева к книге видно, что это гениальный труд. Дальше, в сцене обыска на листки рукописи этой книги садится Куприянов, а Полежаев говорит: «...Это же моя книга: каждый листок — бессонная ночь». В одной из последующих сцен, передавая рукопись Воробьеву, Полежаев говорит: «...Я вручаю вам мою жизнь» и т. д.

Примером короткой и близкой подготовки может служить приведенная выше сцена из «Возвращения Максима» — разговор Максима с офицерами.

Короткая, близкая подготовка может иногда осуществляться при помощи титров.

Так например в «Тринадцать», после того как в живых из тринадцати осталось только двое, дается титр

«Было ли то утро или день, или вечер, и шло ли время!»

и показывается дворик, где засели защитники колодца.

Этим титром зритель подготовляется к восприятию следующей затем сцены: осталось в живых двое — они, прильнув к пулеметам, развлекают друг друга разговорами, одного вскоре убивают, остается у колодца один защитник.

Часто подготовить зрителя — значит умело использовать предварительный показ среды действия, дать почувствовать психологическую его атмосферу. Особенно выразительно это может быть дано в звуковом кино использованием музыки и песни.

Песня «Черный ворон», которую поют Чапаев и Петька, усиливает, предваряет непосредственно момент прощания Фурманова и Чапаева и т. д.

Автор, при построении пьесы представляющий себе дальнейшее течение действия, думающий не только о настоящем, но и о будущем, сплошь да рядом незаметно как бы походя, в какой-нибудь короткой реплике дает подготовку последующего драматического момента.

Так, Чапаев в сцене разговора с Петькой перед психической атакой как бы мимоходом бросает реплику:

«...Да и патронов маловато...»

Эта реплика является подготовкой к эпизоду атаки — у Анки нехватило патронов.

ПОДГОТОВКА ПРЯМАЯ И КОСВЕННАЯ

Подготовка может быть прямой и косвенной: прямой — когда зрителя «голо», «в лоб» подготовляют к дальнейшему; косвенной — когда эта подготовка совершается незаметно для зрителя. Примером неудачной прямой подготовки являются сцены из «Аэрограда», из которых зритель узнает о дружбе Глушака с Худяковым.

В одной из сцен Глушак говорит одному из персонажей картины: «Худяков мой друг... Худякова я знаю, когда ты еще под стол бегал».

В другой — Глушак и Худяков говорят о том, что пятьдесят лет их дружбы прошумели в тайге как один день.

Эти моменты — голая информация о дружбе, а не показ самой дружбы. Зритель принужден верить автору на слово, а между тем предварительный показ дружбы имеет огромное значение для данного фильма, так как впоследствии Глушак убивает своего друга. Если бы эта дружба была показана сильнее и теплее в действии, в поступках, то, естественно, сильнее воспринималось бы и убийство Глушаком своего друга, оказавшегося предателем и шпионом.

В сценарии «Чапаев» момент прощания Чапаева с Фурмановым очень хорошо подготовлен всем предшествовавшим действием, всей историей их взаимоотношений. Первоначальные «враждебные» отношения Чапаева и Фурманова показаны в действии, а не даны в информации.

На примере сценариев «Чапаев» и «Аэроград» можно убедиться в справедливости одного очень важного принципа композиции. Если в сюжете предстоит перелом в отношении героев друг к другу, то чем ярче и резче изображены в действии их первоначальные отношения, тем эффектней будет восприниматься и перелом в этих взаимоотношениях.

Прямая подготовка оправдывает себя, если она дается в сцене большого драматического напряжения. Вот, например, в «Юности Максима» Поливанов говорит Максиму: «Сегодня ночью увезут на казнь пять человек: Кач-

кова Федора, Иванова Степана, Зальцмана Якова, Савченко Дмитрия...»

Здесь, в обстановке тюрьмы, такая прямая информация, подготовляющая последующие драматические события, сама по себе является сильным драматическим моментом.

Если прямая подготовка дается в виде информации в разговоре, то важно затушевать информационное назначение разговора характерным языком, придать информации драматический характер, сочетать ее с интересным действием.

Наличие таких элементов в сцене по существу приближает прямую подготовку к косвенной, так как внимание зрителя частично поглощается тем, что сопутствует этой информации (характерный язык, поведение персонажей и т. д.).

Чем менее опытен автор, тем больше он пользуется прямой лобовой подготовкой, и чем автор искуснее, тем больше ему удается использовать косвенные пути подготовки. Косвенная подготовка — всегда более или менее скрытый для зрителя ход автора, незаметно подводящий зрителя к драматическому эффекту.

ПОДГОТОВКА ПО КОНТРАСТУ

Подготовка часто строится по контрасту с подготовляемым моментом действия.

Если над героем повисла опасность, то она застает героя в обстановке, далекой от ощущения опасности...

Так, зритель знает, что Дему («Юность Максима») повесят «сегодня ночью». И момент, когда за Демой придут и поведут его на казнь, подготовляется тем, что Дема, проснувшись в камере, начинает сам с собой разговор. Веселеет лицо у Демы. Он говорит: «Приснился мне чудный сон: будто захожу я в царский дворец — с Николашкой охота по душам потолковать. Гляжу, а трона нет — кресло стоит, а в кресле наш Максимка сидит—стал Максим рабочим царем...» и т. д.

В «Последней ночи» — экспозицией в училище дан веселый бал, прекращенный разрывом снаряда—восставший против капитализма пролетариат пошел в бой...

Очень интересным и эффектным видом подготовки по контрасту является временное удовлетворение или неудовлетворение ожидания зрителя с тем, что затем наступает то, чего он боялся или чего он желал.

Так, зритель хочет, чтобы обыск у Павла («Мать») закончился ничем... Так сначала и получается... Офицер и солдаты уходят. Счастливая мать провожает их низкими поклонами. Солдаты вышли из калитки. Зритель радуется вместе с матерью, но затем наступает то, чего он боялся. Офицер, производивший обыск, встречает полковника с семенящим позади Горбовым... Полковник приказывает офицеру: «Власова арестовать» и т. д.

Противоположный пример можно найти в сценарии «Тринадцать». Зритель хочет, чтобы отряд пограничников заметил лежащего в песках больного, измученного жаждой и жарой Мурадова... но всадники едут, поют и не видят Мурадова, и только тогда, когда отряд скрылся из вида и обессиленный Мурадов неподвижно замер на песке... тогда галопом вылетают на бархан три всадника. Они догоняют полк... Они вылетают на бархан и оглядываются... Они видят Мурадова и подъезжают к нему.

Этот прием подготовки, связанный с торможением желательного или нежелательного, обычно создает в результате сильный эффект.

Контраст вообще играет большую роль в построении действия.

Используя эффект контраста, автор имеет возможность оттенять одно чувство другим, глубже и ярче осмыслять характеры и действие.

«Если меня спросят, — писал Дидро, — что такое контраст чувств или образов, который я признаю в эпосе, оде и некоторых жанрах возвышенной поэзии, я отвечу: это самое яркое свойство гения, это искусство вносить в душу острые и противоречивые ощущения, потрясать ее, так сказать, в противоположных направлениях, вызывать содрогание, смешанное со скорбью и радостью, с горечью и усладой, усладой и ужасом...» [1].

ПОСЛЕДУЮЩЕЕ ДОИГРЫВАНИЕ РАНЕЕ ВВЕДЕННЫХ МОТИВОВ

Строя какую-нибудь сцену, автор всегда ищет в действии, прошедшем до данной сцены, такие мотивы, которые можно было бы заставить «работать» на выявление содержания данной сцены, т. е. использовать ранее введенный мотив как подготовку, «доиграть» его.

Так, в одной из сцен фильма «Чапаев»—Чапаев ругает Петьку за то, что он отпустил «языка», и вдруг обращается к нему с требованием подтянуться и не ходить, как босяк, т. е. почти дословно повторяет слова Фурманова в соответствующей сцене того же фильма. Здесь глубокий идейный смысл — Чапаев не только сам «подтянулся», но и требует того же от красноармейца.

Пример более мелкий, но показательный в плане доигрывания ранее введенного мотива, находим в фильме «Юность Максима».

В первой части фильма Наташа столкнулась на дворе завода с мастером, толкнув его нечаянно плечом. «Где я видел эту рожу?» спрашивает сам себя мастер. Наташа убегает...

В дальнейшем в эпизоде «воскресная школа», — когда мастеру не удается уличить Наташу и околодочный извиняется перед ней, Наташа, уходя, проходит мимо мастера и точно так же, как и при встрече на заводе, толкает его плечом.

Мастер орет: «Она, ваше благородие, она!»

Околоточный громко высморкался и произнес: «Дурак!»

Доигрывание мотива первой встречи Наташи и мастера дало возможность авторам эффектно закончить данную сцену — эта возможность была ранее подготовлена.

А вот мотив, не использованный до конца, не «доигранный». Обнаружил его в фильме «Комсомольск» Л. Трауберг («Полотно или драма». Журнал «Искусство и жизнь» № 4, 1938 г.): «Наташа после ухода от мужа попадает в общежитие девушек. Они спрашивают ее, не привезла ли она каких-нибудь сладостей. «Привезла!» говорит Наташа. «И кисленьких конфет привезла?» — «И кисленьких конфет». Очень хорошо. Но неужели не стоило показать, что эти кисленькие конфеты она везла специально для мужа, т. е. подготовить эффект данного момента действия?

Чем меньше мотивов в кинопьесе и чем больше они развиты, «обыграны», использованы, тем более сильное впечатление производит действие.

ПОДГОТОВКА ПОЯВЛЕНИЯ ДЕЙСТВУЮЩЕГО ЛИЦА

Можно подготовлять появление действующего лица. Это не всегда делается и не всегда нужно, но в известных случаях создает яркий художественный эффект.

Если в самом ходе действия не заложены моменты для эффектного, значительного, заметного появления действующего лица, то в таком случае это появление полезно подготовить дополнительными средствами, имеющимися в распоряжении художника. Так, например, подготовлено появление Полежаева в «Депутате Балтики».

---

[1] Дидро. Том V. «О драматической поэзии».

Зрителю заранее, еще до появления Полежаева на экране, сообщается о мировой славе Полежаева как ученого, о том, что он пишет книгу, и все эти документы предварительной характеристики Полежаева играют роль в сцене обыска, в которой он впервые появляется.

В результате такой подготовки и самой сцены обыска у зрителя сложилось уже определенное отношение к Полежаеву — он ему симпатизирует, он заинтересован его судьбой...

...Иногда появление действующего лица подготовляется сравнительно коротко, например, в «Возвращении Максима». Идет разговор — кого послать для укрепления стачечного комитета на Невском заводе. Решают послать Максима, выдав ему как партийное имущество... звонкую гитару, и после титра

«И товарищ Федор приступил к работе...»

дается трактир. За столиками народ. Пьют. Разговаривают. Появляется Максим. Он поет и аккомпанирует себе на гитаре:

Очаровательные очи
Что вы так сверкаете и т. д.

Подготовка появления действующего лица имеет целью внушить зрителю определенное отношение к герою, дать ему предварительную характеристику, заставить зрителя заинтересоваться героем.

В театраме известны очень поучительные примеры подготовки появления действующего лица.

Так, в «Тартюфе» Мольера—Тартюф появляется только в начале третьего действия в семье Оргона, а в первых двух разыгрывается целая драма, связанная с наличием втершегося к нему в доверие Тартюфа, но сам Тартюф не показывается.

Мольер в предисловии к пьесе говорит:

«Целых два акта я употребил на то, чтобы подготовить появление моего злодея. Относительно его характера зритель ни на минуту не может иметь сомнения, он узнается с первого же шага по тем приметам, какие я ему придаю...»

...Там, где по ходу действия есть возможность и без большой специальной подготовки ввести действующее лицо, там все-таки важно предварительно хотя бы назвать героя, упомянуть о нем, и тем самым обратить внимание зрителя на появляющееся действующее лицо. Так в «Юности Максима» двое друзей кличут его:

«Макси-и-м!»

и вот где-то на крыше появляется веселый парень.

Иногда автор прибегает при введении действующего лица к ложной предварительной характеристике героя. Зритель по свидетельству других лиц считает действующее лицо положительным персонажем, и вдруг оказывается, что это не так...

ПОДГОТОВКА ОТДЕЛЬНЫХ ДРАМАТИЧЕСКИХ МОМЕНТОВ

Каждый драматический момент в развитии действия производит больший эффект, если он предварительно подготовлен.

Примером такой искусной подготовки отдельного драматического момента может служить сцена из «Тринадцати», в которой Свириденко учит геолога стрелять. Эта сцена подготовляет эффект смерти Свириденко.

В этой сцене Свириденко раскрывается как простой, близкий сердцу советского зрителя боец; перед смертью Свириденко автор хочет еще ближе дать почувствовать зрителю образ этого человека, находящего в минуты напряженнейшей опасности силы для того, чтобы обучать геолога стрельбе. Смерть Свириденко от этого воспринимается значительно сильнее, и в то же время — это сцена мотивировки: убит Свириденко потому, что «не во-время учить начал», не остерегся...

Очень часто отдельный драматический момент подготовляется издали, глубоко.

Обычно глубокая подготовка отдельного драматического момента очень сложна, так как помимо специальных сцен его подготовляют отдельные реплики персонажей, отдельные более или менее значительные куски тех или иных сцен, не имеющие непосредственного отношения к подготовляемому моменту.

Так, драматический момент прихода ординарца полковника Бороздина к красным («Чапаев») подготовлен, во-первых, целым рядом сцен, которые несут не только функцию подготовки указанного драматического момента. Сцены Петьки и Анки, например, не только подготовляют встречу Потапова и Петьки, но и один из драматических моментов психической атаки (у Анки заработал пулемет) и др. Во-вторых, этот момент подготовлен развитием конфликта ординарца с полковником Бороздиным. В-третьих — отдельными специальными сценами, например той, в которой Бороздин говорит поручику, почему он установил особую тактику отношения к своему ординарцу.

Что это за разговор, и зачем дана эта сцена? Разве не могло действие начаться просто с просьбы ординарца о своем брате, приговоренном к расстрелу?

Данной сценой авторы подготовляют зрителя к моменту побега денщика. В свете этой сцены сам побег приобретает особое значение: ведь ряды белых покинул солдат, с которым сам полковник обращался «по-человечески». Он был на привилегированном положении, что даже возмущает молодого офицера. Однако логика классовой борьбы приводит к тому, что полковник потерял ординарца.

Особенно важна и необходима подготовка узловых, решающих, переломных моментов действия.

Эти моменты подготовляются уже всем ходом предшествовавшего действия. Но помимо этого бывает полезно вести еще и специальную подготовку таких узловых моментов.

Так, в «Юности Максима» Максим в конце фильма пишет листовку — момент в сюжете очень значительный, поскольку он говорит о том, что Максим политически вырос, стал настоящим, сознательным революционером-большевиком. Этот момент подготовлен всем ходом действия. Непосредственно этому моменту предшествует эпизод с арестом подпольного комитета большевиков и самого Максима, которому, однако, удается затем освободиться. Напомним из этого эпизода коротенький монолог шпика около связанного Максима:

«Вы не вырывайтесь, господин социал-демократ. 155 нижних чинов, 7 надзирателей, 3 пристава и сам господин начальник охранного отделения. Последних ваших людей берем. Всему делу конец. Крышка. Так, что вы лежите спокойно, господин большевик (поет):

Люблю я летом с удочкой,
Над речкою сидеть...»

Эта сцена подготовляет тот момент действия, когда Максим пишет в листовке: «ходят всяческие слухи, что комитет арестован... Ложь! Комитет на свободе и действует... Свидетельством чего служит эта листовка». Эта листовка как бы отвечает на злорадные слова шпика: «...Последних людей берем. Всему делу конец. Крышка!».

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РАЗНЫХ ВИДОВ ТАЙН ДЛЯ ПОДГОТОВКИ ДЕЙСТВИЯ

Подготовка узловых моментов часто имеет целью создать или усилить у зрителя ожидание какого-то перелома в судьбе героев.

«ШЕЛ СОЛДАТ С ФРОНТА»

Сценарий В. Катаева. Постановка В. Легошина. Оператор Б. Монастырский. Союздетфильм. На фото: арт. Яппина Жеймо в роли Фроськи

Показательный пример такой подготовки мы имеем в сценарии «Тринадцать».

Оставшиеся защитники колодца посылают Мурадова с сообщением на заставу. Мурадову дают воды. Он отказывается от одного котелка, выливает его в кожух пулемета. Уезжая, Мурадов бросает флягу с водой жене командира с запиской «На память». Этими моментами автор настораживает зрителя. Зритель знает, что Мурадову предстоит опасный путь в пустыне, а Мурадов отказывается от воды, которой и без того ему дают очень мало. Как только Мурадов уехал, сейчас же дается перестрелка. Зритель узнает, что это басмачи бьют по Мурадову. Убит Мурадов или не убит — неизвестно. Зритель, сочувствуя действующим лицам, естественно, находится в большом волнении, так как он не знает о судьбе Мурадова, о том, удалось ли ему ускользнуть от басмачей или не удалось.

Дальше один из эпизодов кончается тем, что один из персонажей фильма задает другому такой вопрос: «Как думаешь, доедет Мурадов за ночь?» И вот перед зрителем развертывается такая картина: пустыня, след коня. Кончается след коня. Зритель видит труп коня. Идет след человека—сначала ровный, потом менее ровный; след начинает петлить, и кажется, что здесь шел пьяный. Он, очевидно, останавливался и падал, вставал и снова шел. Лежит вещевой мешок. Потом дальше — подсумок и винтовка брошены на песок. Неровный след идет дальше. Потом брошено седло. Потом пустая фляга. Зритель волнуется все больше и больше. Потом брошен наган, и отсюда видно, что человек уже не шел, а полз. Стервятник над барханом. Дальше фигура ползущего человека. Зритель продолжает волноваться. Мурадову едва ли удастся в таком состоянии дойти до заставы и сообщить о происходящем. Действие нарастает. Несколько бойцов — защитников колодца — убито. Напряжение растет. И снова одна из сцен кончается разговором участвующих: «Эх, доехал ли наш Мурадов?» «Почему не доехал? Конь у него добрый». «А может быть лежит в песках» и т. д. Показывается Мурадов... он действительно лежит в песках. Он еле дышит, его мучит жажда. Но вот, наконец, зритель облегченно вздыхает: проезжает с песней эскадрон пограничников. Но проезжает мимо, не замечая Мурадова. И в последний только момент, совсем неожиданно, два отставших конника находят Мурадова. Снова некоторое беспокойство: Мурадов не может точно сообщить о месте, где находится его группа. Он только говорит: «По следам пойдешь, наган найдешь» — и впадает в забытье. Значит, у зрителя возникает опасение в том, найдет ли эскадрон следы, не замело их песком и т. д.

Таким образом этой искусной подготовкой зритель поставлен в необходимость бояться за противоположное, а в то же время он всячески хочет, чтобы данное событие наступило и наступило скорее, так как он, зритель, сочувствует, сопереживает вместе с персонажами.

Для усиления ожидания зрителя или «боязни его за противоположное» прибегают иногда к торможению действия. Пример этого мы имеем в «Цирке». Кнейшиц держит в повиновении Мери, потому что владеет ее тайной— у Мери черный ребенок. Мери не хочет, чтобы об этом знали, так как боится, что ее в Советском Союзе за это будут презирать так же, как презирали в Америке. Зритель, симпатизируя Мери, ждет, чтобы эта тайна раскрылась как можно скорее, так как это приведет к скорейшему освобождению Мери от шантажиста Кнейшица. Но автор все время тормозит разрешение конфликта, усиливая напряженное ожидание зрителя.

ПОДГОТОВКА КАК ПРИНЦИП ПОСТРОЕНИЯ СЮЖЕТА В ЕГО ЦЕЛОМ

Возьмем сложное произведение, в котором взаимосвязь событий значительная, разнообразная, тонкая, сложная, глубокая, в котором движение, раскрытие сложного реалистического образа составляет основное содержание произведения. Мы не знаем фильма, более тонко и глубоко с применением разнообразных средств подготовки раскрывающего единое действие, чем фильм «Чапаев».

Мы неоднократно уже приводили примеры из этого фильма для иллюстрации отдельных случаев подготовки.

Теперь мы рассмотрим с точки зрения подготовки построение действия «Чапаева» в целом.

Берем первый узловой момент действия—сцену столкновения Фурманова и Чапаева.

Непосредственно этот момент в плане прямой короткой подготовки подготовляется характерной информацией ветеринаров Фурманову (ветеринары волнуются, перебивают друг друга):

«Ругает!... Кричит.. Застрелит!..» и т. д.

Мы узнаем, что к Чапаеву приехал земляк — коновал тамошний, и Чапай требует... «экзаменовать коновала этого на доктора».

Появляется Чапаев... происходит столкновение его с Фурмановым...

Как подготовлен этот узловой момент действия? Что способствует тому, что он производит сильное впечатление?

Все действие от начала фильма, за исключением двух сцен Анки и Петьки (знакомство на мосту и учеба у пулемета) и некоторых моментов в сценах между полковником Бороздиным, офицером и ординарцем, подготовляет указанный узловой эпизод.

Так, в первом эпизоде мы узнали, что Чапаев стремителен, что его любят, что достаточно одного появления Чапаева, чтобы воодушевить партизан.

В следующем эпизоде он заставляет партизан найти брошенные при бегстве с хутора винтовки (момент подготовлен в первой сцене: «а винтовка твоя где?»). Здесь дополнительно раскрывается образ Чапаева, воздействующего на своих бойцов, укрепляющих среди них боевую дисциплину.

В эту же сцену вклинивается приезд Фурманова и ткачей. Чапаев здесь раскрывается как командир, который недоволен тем, что ему прислали комиссара. Он уверен в себе и отнюдь не нуждается в чьей бы то ни было помощи. Это видно по тому, как он холодно здоровается с Фурмановым, как не хочет, чтобы перед Фурмановым раскрылась недисциплинированность некоторых партизан, бросивших в реку винтовки.

Следует сцена короткой подготовки, в которой Петька... стреляет в воздух и кричит: «Тише, граждане — Чапай думать будет».

И вот Чапай «думает». При обсуждении плана он пытается «прищучить» комиссара, показать ему, что он в военном деле ничего не смыслит: «А что думает комиссар?» Дальше следует резюме Чапаева, очень располагающее к нему зрителя, подкупающее своей прямотой и говорящее о силе уверенности этого полководца в своих военных способностях. «Так... на то, что вы тут говорили, — наплевать и забыть!» и т. д.

В занятой станице к Чапаеву приходит раненый в руку Елань. Чапаев в стремительном и интересном эпизоде раскрывается как находчивый, остроумный, живой храбрый командир, поучающий военной науке своего боевого заместителя.

Зритель в результате всех этих эпизодов уже очень симпатизирует Чапаеву — он о нем узнает много положительного, яркого, замечательного как о командире.

Но авторам этого мало. Они устами врага дают ему еще дополнительную характеристику.

Бороздин говорит в салоне штабного вагона: «Напрасно изволите смеяться, господин поручик!. Чапаев — очень

серьезный враг... нам одинаково опасны он сам — и его слава...»

Здесь кончается подготовка к указанному выше первому узловому моменту фильма «Чапаев».

В результате ряда сцен и эпизодов, предшествующих этому моменту, Чапаев последовательно перед зрителем раскрывается как смелый и волевой, умный, нелицеприятный, живой, порывистый командир Красной армии. Его боится, ценит враг... Зритель захвачен силой и свежестью этого образа, и вдруг... этот человек требует, чтобы ветеринарный врач и фельдшер экзаменовали его земляка на врача...

Мало этого. Чапаев и вспыльчив — он грозит ветеринарам револьвером, он готов ударить Фурманова табуреткой. Эта сцена потому производит сильное впечатление, что она подготовлена предшествующим раскрытием образа Чапаева в другом освещении, создающем контраст с этой сценой.

Разберем следующий узловой момент — высшую точку напряжения в середине действия — момент психической атаки. Как подготовлен этот момент?

Он подготовляется прежде всего предшествующими сценами Петьки и Анки, Бороздина и его ординарца:

Каково содержание сцен Анки и Петьки, предшествующих психической атаке?

Первая сцена — Петька увидел Анку. «А вы не пулеметчик?» — спрашивает Анка. «Могу быть и пулеметчиком...». Здесь возникает мотив пулемета...

Это подготовляет вторую сцену, в которой Петька учит Анку пулеметной стрельбе. Момент, когда Петька хочет «поухаживать» за Анкой, используется для завязывания мотива «языка». Анка стыдит Петьку... «Все вы... коблы... Мы да мы — чапаевцы!.. Вот насчет баб — тут вы действительно — герои!»

Петька встрепенулся: «Ну что касается геройства, так это ты, брось!.. Вот слазю к белым — живого языка приведу... Вот увидишь!»

В третьей сцене лирического расставанья Анки и Петьки, уходящего за «языком», опять повторяется мотив «пулемета». Сцена начинается с того, что Петька констатирует: «Молодец, Анка, — превзошла технику...»

Петька сообщает, что Чапай с комиссаром ответственное поручение дали — «языка» добыть! Это подготовлено данной во второй сцене мечтой Петьки — добыть «языка». Петька уходит за «языком». Анка его провожает.

К этому времени развитие событий по другой сюжетной линии — Бороздина и ординарца — пришло к тому, что ординарец должен наловить рыбы, так как запоротый шомполами брат ординарца Санька «помирает» и «ухи просит».

За ловлей рыбы застает Петька ординарца и хочет захватить его в качестве «языка». Ординарец просит Петьку отпустить его — у него умирает брат и говорит, почему умирает.

«И ты им служишь?» — отвечает Петька..

Из дальнейшего мы узнаем, что Петька отпустил ординарца. Это повлияло на Потапова и тем самым частично подготовило его бегство.

Следующий момент (лунная соната, натирание полов) также подготовляет бегство ординарца из лагеря белых. Он сообщает Чапаеву о готовящейся психической атаке.

Прежде всего отметим, что знание Чапаевым о предстоящей психической атаке искусно подготовлено целым рядом связанных между собой событий (вся история с ординарцем, полковником и братом ординарца, а также поручение Петьки «языка» добыть).

Таким образом уже подготовлено ожидание зрителем психической атаки.

Но подготовка психической атаки продолжается и с другой стороны. Выясняется отношение к этой атаке самого Чапаева.

Происходит разговор между Чапаевым и Фурмановым об атаке, причем никаких планов здесь не создается... Эта короткая сцена обмена мнений, кончающаяся репликой Чапаева, наклонившегося над картой: «Психическая, ну и хрен с ней, давай психическую». Но и этих двух сцен подготовки авторам недостаточно. Они после этого вводят еще большую сцену, подготовляющую предстоящее боевое столкновение. Это сцена беседы Петьки с Чапаевым на тему о том, может ли Чапаев командовать армией, фронтом и т. д. Эта сцена характерна как тонкая косвенная подготовка к ожидаемому событию.

Здесь оставлены в тени моменты самой подготовки к бою (Чапаев, наклонясь над картой, изучает место сражения), и внимание зрителя акцентировано на раскрытии образа Чапаева.

Подготовив, таким образом, заранее действие, авторы перед самым боем вводят осложняющие моменты, усиливающие напряжение и интерес к дальнейшему действию. Во-первых, перед самым боем Чапаев узнает о неприбытии эскадрона и посылает Петьку узнать, что произошло. Во-вторых, зритель узнает из разговоров Анки и пулеметчика, что патронов мало и для хорошего боя нехватит. Прискакал Петька, сообщил, что в эскадроне буза и убили командира. Чапаев взбешен; мчится к эскадрону, несмотря на предупреждение: «К чорту, сам один справлюсь». В эскадроне митинг. Чапаев убивает предателя, создает перелом в настроении эскадрона, сам становится во главе его.

Еще один момент торможения действия и психической и идеологической подготовки боя: Потапов разговаривает с мальчиком на тему, за что люди на смерть идут. И вот наступил момент психической атаки.

Происходит новое осложнение... Убивают пулеметчика. У пулемета осталась Анка (Анка — совершенно необстрелянный пулеметчик, да и патронов мало!). Она молчит, не стреляет. Почему — неизвестно.

Напряжение нарастает. Часть бойцов не выдерживает, бежит... их останавливает Фурманов..

Заработал пулемет Анки — каппелевцы отхлынули...

В этом моменте (Анка стреляет из пулемета) — завершение подготовленного издалека мотива пулемета.

Но вот новое осложнение.. У Анки больше нет патронов... Появляется казачья лава... Напряжение... Перелом в действии создается появлением кавэскадрона во главе с Чапаевым.

Отметим еще исключительно интересную сцену, подготовляющую восприятие катастрофы.

Зритель знает, что над чапаевцами нависла угроза... белые задумали сделать налет на штаб..

И вот дана по контрасту к ожидаемому финалу следующая — глубокая по мысли и чувству сцена.

Ночь. В просторной избе расположились чапаевцы — они отдыхают, поют песни о Кучуме — презренном царе Сибири, пробравшемся тайною тропой и коварно разбившем Ермака и его дружину. Песня эта не только создает лирическую атмосферу этой сцены, но и своим содержанием перекликается с тем, что должно произойти. Бороздин тоже пробирается тайною тропой, желая разбить чапаевцев. А в это время Чапаев разговаривает с Петькой и Анкой, говорит им: «Счастливые вы с Петькой! Молодые... вся жизнь — впереди!» и т. д.

Эта сцена очень хорошо подготовляет эффект развязки.

«Чапаев» исключительно интересный фильм, в котором содержательная, глубокая и драматически эффектная подготовка действия осуществлена от начала и до конца и осуществлена умело и талантливо.

ЗНАЧЕНИЕ ПОДГОТОВКИ ДЛЯ ПОСТРОЕНИЯ СЮЖЕТА

Значение подготовки как искусства связного изложения сюжета можно ясно понять из рассмотрения ряда отрицательных примеров, где автор не задумывается над созданием психологической атмосферы действия, а работает методом сухого последовательного изложения фактов — «сначала было это, а потом было то», т. е. автор работает методом «иллюстрации событий».

Это лишает произведение глубокой, крепкой, тонкой, разнообразной взаимосвязи людей и событий, которая характеризует «Чапаева» и рассмотренные нами другие фильмы.

Возьмем сценарий «Дальний Восток»[1]—рассмотрим схему этого сюжета.

Авторы сделали этот сценарий иным методом, чем Чапаев: действие построено без учета значения подготовки.

Если в «Чапаеве» события и поведение людей раскрыты методом их углубленного, подготовленного в каждом отдельном моменте показа, то в «Дальнем Востоке» действие построено как цепь эпизодов, расположенных в хронологическом порядке. Авторы прекрасно разработали отдельные эпизоды, но спаять эти эпизоды в крепкое органическое целое не сумели.

В ходе действия авторам надо показать, что японцы действовали путем провокации, — это иллюстрируется рядом сцен...

Затем нужно показать, что партизаны в ходе борьбы учились военному делу, — и это иллюстрируется определенными эпизодами.

Почему же это только иллюстрация определенных ситуаций, а не живое действие?

Возьмем такое тематическое задание авторов.

Партизанское движение росло в силу того, что крестьяне, с одной стороны, испытали на себе, что такое хозяйничанье белых и японцев, а с другой — видели диаметрально противоположное к себе отношение красных бойцов, руководимых партией...

Аналогичная тема экономно и убедительно разрешена развитием образа ординарца Потапова в «Чапаеве».

В «Дальнем Востоке» эта тема возникает в ряде больших эпизодов, содержание которых не обогащается новыми моментами, двигающими действие, и не углубляет понимания происходящего. Эпизоды, в которых офицер учиняет допрос мужикам, эпизод расстрела крестьянина и эпизод, в котором Андрей становится командиром партизан, вместо убитого японцами командира, целиком или частично служат развитию этой темы.

Почему же авторы еще и еще раз возвращаются к этой теме и, как было сказано, варьируют ее несколько раз? Это происходит потому, что в данных эпизодах мысль автора только иллюстрируется, а не углубленно раскрывается. В силу этого качество приходится заменять количеством.

Так, например, той же теме посвящены эпизоды: встреча японцев с населением, расстрел по приказу Усижима старика-крестьянина, мытье Усижимы в выломанном из печи котле. В результате в дальнейшем владелец котла вступает в партизанский отряд, а жена расстрелянного старика призывает мужиков итти бить японцев.

Если бы, работая методом подготовки, авторы экономнее раскрыли тему, дав более обобщенные образы событий и крестьян, ушедших к партизанам, более глубоко остановившись на причинах этого ухода, материал лишних эпизодов не пропал бы, а мог быть использован для другой цели, для подготовки иных моментов действия.

[1] Фильм, поставленный по этому сценарию, называется «Волочаевские дни».

Рассмотрим еще несколько примеров из этого сценария.

Отношения Маши и Андрея (партийное руководство и связь руководства с партизанами). Личные отношения Андрея и Маши раскрываются иллюстративно. Не подготовлены и сюжетно слабо использованы поездки Маши в город. Привоз Машей из города указаний от комитета и оружия не создает значительных моментов действия, мало дает для раскрытия характеров, и не располагается в цепи событий как крепко увязанных друг с другом. Вместо одного такого случая, обобщенно раскрывающего эту связь с городом и ее характер, дано несколько иллюстративных информаций об этой связи, и нигде это не подготовлено, нигде не использовано для создания яркого действия.

Еще пример — тема героизма партизан, их живой сообразительности, самоотверженности и других качеств, вскрывающихся при столкновении с врагом.

Почти не подготовлен эпизод боя у Емелькиной шапки (эффектное сползание вниз, штурм партизан).

Событие это мотивировано самым элементарным образом, и поэтому люди здесь не раскрываются как образы или раскрываются очень мало. Настоящей, глубокой подготовки этого события нет, а потому оно по-настоящему не волнует (вспомним подготовку к психической атаке).

Хорошо воспринимаются в этом сценарии моменты, когда Андрей делает подарок Усижиме (его же портсигар). Этот момент передан достаточно значительно, что объясняется тем, что он хорошо подготовлен в следующих эпизодах: расстрелян старик, в его руке зажат портсигар, хозяйка старика угощает из этого портсигара партизан папиросами и в дальнейшем этот портсигар отдает Андрею и т. д., но это чуть ли не единственный случай тщательной подготовки в этом сценарии.

Сделаем выводы.

Обилие эпизодов, как сказано, тематически однообразно работающих, раскрывающих в меняющейся форме одно и то же содержание, необычайно перегружает сценарий. Событиям (их много) и людям (их очень много) тесно в сценарии, действие задыхается в обилии материала, оно скользит по поверхности явлений, не углубленно раскрывая их взаимосвязь, и результат просмотра фильма можно сравнить с результатом просмотра иллюстраций хорошей книги, когда еще сама книга не прочитана.

Вопрос подготовки связан с вопросом экономии материала (людей, событий). Только максимально используя с расчетом и на дальнейшее действие выразительные возможности, заложенные в материале, отобранном в свете раскрытия драматической темы сценария, его единого действия, можно создать крепкую, тонкую, разнообразную и глубокую взаимосвязь отдельных моментов сюжета, неразрывную причинную связь всех элементов киносценария.

Значит ли из этого всего сказанного что «Волочаевские дни» плохой фильм? Нет. Материал исторических событий, который взят и глубоко изучен авторами, настолько сам по себе значителен, что при режиссерском мастерстве авторов он даже в несовершенной драматургической разработке смотрится с интересом.

Построение действия киносценария есть в значительной мере искусство подготовки. Единое действие, развитие образов-характеров, развитие событийной канвы произведения, те или иные мотивы должны строиться методами подготовки.

Каждому драматургу и режиссеру надо понять и научиться использовать средства подготовки в своем творчестве. Умение оправдывать и подготовлять действие является необходимым условием для создания подлинных произведений кинодраматургического мастерства, построения действия, глубоко содержательного, и волнующего. То, что называется напряжением, действием и что составляет необходимое качество драматического произведения, невозможно без подготовки.

Трилогия о Максиме

Н. Кладо

Три волнующие картины о Максиме прочно завоевали любовь советского зрителя. Вместе с Максимом приобрели популярность и его создатели — Г. Козинцев, Л. Трауберг и актер Б. Чирков.

Эти картины являются важным этапом в развитии советской кинематографии.

Сейчас Госкиноиздат выпустил в свет трилогию; в книге не указано, что это сборник сценариев, не перечислены актеры — участники картин. Трилогия выпущена как роман. Книга эта и как литературное произведение будет читаться с захватывающим интересом. Если найдется читатель, не видевший ни одной из трех картин, то и для него книга не потеряет своей ценности и увлекательности.

Следовательно, трилогия стала одновременно и литературным фактом в отличие от многих сценариев, напечатанных в последнее время в журналах и отдельными изданиями и все таки не получивших самостоятельного литературного значения.

«Трилогия о Максиме» является кинодраматургическим кинематографическим и литературным фактом. На ее примере можно поставить общие вопросы кинодраматургии и провести сравнение между драматургией театральной, кинодраматургией и художественной прозой.

Трилогия — уже отстоявшееся произведение, получившее оценку у зрителя и в прессе, проверенное на миллионной аудитории, и поэтому особенно интересно проанализировать ее композицию. Хотя с самого начала трилогия была задумана как серийная картина, все же за шесть лет работы над ней в форме входящих в нее фильмов произошла интересная и сложная эволюция.

Картины трилогии последовательно отразили рост реалистического мастерства авторов, их овладение большой формой. Поэтому все три картины композиционно значительно отличаются одна от другой, будучи частями одного целого. Но во всех фильмах трилогии есть и общая композиция, и рассматривать каждый из них изолированно было бы неправильно.

«Трилогия о Максиме» — первая советская серийная картина. «Красные дьяволята», «Пропавшие сокровища» в этом отношении интереса не представляют, так как в них материал гражданской войны показан средствами западных авантюрных фильмов. Замыслы Эйзенштейна, стремившегося создать большие кинематографические циклы, остались неосуществленными. Поэтому «Трилогия о Максиме» является первой представительницей большой формы в советском кино.

Своеобразные формы выразительности, отличающие Козинцева и Траубсрга от других художников, требуют внимательного разбора. Творческий путь Козинцева и Трауберга от эксцентрики и через нее к реализму — не менее интересная и нужная тема для исследования.

Как видно, сложные задачи возникают перед критиком, даже если он ограничивает себя только анализом формы трилогии о Максиме. Задачи, требующие для своего осуществления много времени и не разрешимые в журнальной статье. Поэтому отметим лишь основные особенности стиля и композиции «Трилогии о Максиме», попутно поставив на обсуждение несколько возникающих из их рассмотрения принципиальных положений.

***

Козинцев и Трауберг за свою пятнадцатилетнюю работу в советской кинематографии получали не мало «кличек»: их называли эксцентриками, романтиками, формалистами, экспрессионистами, импрессионистами, натуралистами и т. д. Все это свидетельствовало больше о легкомыслии их критиков, чем о стиле художников.

Большинство критиков, писавших о творчестве Козинцева и Трауберга, принимали второстепенные черты их фильмов за главные и выдавали частные ошибки за главные особенности их стиля.

Не вдаваясь в анализ всего творческого пути Козинцева и Трауберга, укажем на несколько особенностей, присущих почти всем их работам.

Повышенная экспрессивность формы воспринималась многими как экспрессионизм. Острота сопоставлений и контрастное построение — как чистый эксцентризм. Умение воссоздать атмсферу эпохи, насытить сцены ощущением времени — как романтизм.

Все эти свойства воспринимались как основные в творчестве художников. Между тем после первых ранних картин эксцентризм приобрел реальную основу и экспрессивность стала служить выявлению глубоких чувств.

В лучших картинах Козинцева и Трауберга большая любовь к человеку, теплота и правдивость чувств видна была даже сквозь причудливый узор условного поведения персонажей (как в картине «СВД»).

Но часто склонность к мелодраме превращала чувство в их картинах в сентиментальную чувствительность, а стремление к повышенной выразительности приводило к эстетскому рисунку.

Эти формы выразительности диктовались их идейными устремлениями — в то время основной темой их творчества.

Борьба одиночки с обществом — вот эта тема.

«Одинокий человек перед огромной, в основном неправильно понимаемой нами эпохой» — вот как впоследствии правильно оценил Л. Трауберг эту основную тему творчества.

Естественно, что, не видя за человеком коллектива и не находя в жизни реальных оснований для выявления своей темы, авторы обращали внимание главным образом на создание условного рисунка образов.

Отсюда шло и увлечение формой в ущерб жизненной правде содержания.

Картина «Одна» — переломная работа для Козинцева и Трауберга. Эта во многом автобиографическая картина несла в себе иное понимание темы: — «Человек один не может. Нельзя теперь, чтобы человек один» («Иметь и не иметь»). Эта мысль, приведшая и Хемингуэя и многих других выдающихся представителей интеллигенции к пониманию основ жизни, привела и Козинцева и Трауберга к реализму, радикально изменила направление их творческого пути.

Задумав ставить историко-партийную картину, они остановили свое внимание на годах реакции, когда партия была загнана в подполье, когда, как им казалось, противопоставление человека страшному полицейскому меха-

низму самодержавия давало все основания для создания нового варианта той же их постоянной темы.

Но добросовестное изучение материала разрушило первоначальный замысел, разрушило тему.

Оказывается, в годы реакции партия не умирала жертвенно и красиво, а возникала с новой силой.

И романтика заключалась не в надрыве неравной борьбы одиночки с обществом, а, наоборот, в возникновении новых сил, в росте протеста и в могучем движении восстающих миллионов.

Так вместо трагедии борьбы одиночки с обществом родилась новая тема — рост человека в процессе борьбы, рост в коллективе, рост человека, сильного своей связью с массой, выражающего ее устремления и помыслы и поэтому непобедимого.

Романтику гибели в неравной борьбе заменила романтика революционной победоносной борьбы.

Естественно, изменился и герой. Если раньше это был красивый, страдающий молодой человек, не связанный ни с какой средой, то сейчас их героем стал крепкий, волевой Максим, органичный выросшей его среде, слитный с ней, и сильный всем своим жизненным опытом.

Сила прошлого героя была в изяществе чувств. Прошлый герой как максимум — мог красиво умереть (как, например, в «СВД»). Максим — носитель живой силы расцветающей жизни, и смерть — не его удел. Он бессмертен, растворяясь в биографиях других представителей народа.

Процесс создания картин о Максиме — прежде всего и главным образом сложный процесс идейного вооружения художников, овладения историческим материалом, реалистическим методом в искусстве, осознания того, что подлинный герой может возникнуть лишь из реального знания среды.

Прекрасно описывает этот процесс Г. Козинцев.

Козинцев и Трауберг среди гор прочитанного материала нашли следующий эпизод.

«Большевик, профессинал-революционер бежит с каторги. Совершенно невероятный побег через тайгу, погоня, даны сведения и приметы по всей линии. Обещана премия за поимку. Беглец подбегает к какому-то селу и вдруг вспоминает, что здесь в заброшенной на краю света деревушке живет его дядя. Свой, родной человек. Вот он крадется по деревне, узнает хату дяди и бросается туда. В хате сидит дядя и пьет чай. Беглец узнает дядю, хочет броситься к нему, поцеловать его. Дядя пялит глаза и, задыхаясь от страха, говорит:

— Каторжник, бандит, ты ко мне приведешь полицию, нас всех арестуют из-за тебя. Скорей убирайся вон! А что бы ты все-таки чувствовал, что я твой дядя, вот тебе рубль.

Тогда беглец спокойно садится на стул и говорит:

— Дай десять.

— Ты хочешь меня разорить! Возьми три.

— Десять и ни копейки меньше».

Берет деньги и уходит. Переменилась ситуация, не свой человек, а поганенький обыватель, чорт с ним! «Главное для партии — чтобы я был на свободе и мог работать».

И сразу стало ясно: «Никакой экзальтации, никакого эсеровского «пафоса» и мелкобуржуазной жертвенности», — пишет Г. Козинцев.

Возникла великолепная проза подполья, где выслеживаемые и преследуемые армией полицейских, шпиков и филеров революционеры, присужденные к десяткам годов каторги и тюрьмы, между одним и другим арестом, полные оптимизма и веселые сознанием силы и правоты своего дела, спокойно работают.

Из материала перед нами и перед актером стал возникать замечательный образ лучшего человека класса.

И мы стали искать лучшие свойства класса. Силу. Пафос. Юмор. Лирику».

Этот материал и определил новое в творчестве Козинцева и Трауберга, определил стилистику трилогии.

Как же все-таки сделан Максим?

Одного революционера спросили: «Скажите в чем заключается ваша партийная работа?». «В моей жизни», — ответил он.

Этот ответ — ключ к пониманию образа Максима.

Надо было показать не человека, выполняющего революционную работу по поручению и имеющего какую-то отдельную личную жизнь и судьбу.

Нет, весь Максим, вся жизнь его заключается в революции.

Если в начале первой серии он беззаботен в неведении своего будущего, то авторы все же сумели показать, что судьба его неминуемо должна привести к участию в революции, что вне революционной борьбы нет у него пути к жизни.

Сугубо индивидуален, хотя и типичен приход Максима к революции. Юноша с окраины, из рабочей среды не мог не притти к революции. Авторы показывают судьбу Максима как историческую судьбу класса. Эта судьба прослеживается и в других персонажах трилогии—Андрей, Дема, Ерофеев и т. д., показывающих различные возможные пути биографии Максима.

Сила Максима заключается в том, что он показан как органичный продукт среды.

Это контрастирует с прежними героями картин Козинцева и Трауберга, которые противопоставлялись среде. Максим, наоборот, в своей среде; он чувствует себя как рыба в воде.

Эта среда — рабочая окраина, поселок и завод.

Инородным телом в этой среде является не Максим, а вмешивающиеся в его жизнь представители властей. Они нарушают спокойствие жизни, ее закономерность. Они нарушают и безмятежность природы, разрушают пейзаж (сцена маевки).

В этом — большое принципиальное отличие трилогии от других историко-революционных картин.

Эта жизнь показана и в перспективе развития (сон Демы и т. д.). Если бы ничего не мешало народу развить свои устремления, свои творческие задатки, то жизнь была бы прекрасна. Чужеродным телом, болезненным нарывом является буржуазно-помещичье государство.

Иго эксплоатации нарушает закономерность и естественность жизни трудящихся.

В этом отличие реалистического показа революции от условно романтического.

Народ восстает для насильственного уничтожения насилия, для получения возможности развития своих естественных устремлений.

Ряд блестящих сцен фильма это убедительно показывает.

Вспомните замечательные похороны в «Юности Максима», монументальные фигуры символически-спокойно идущих хозяевами по своему городу рабочих и мешающих им марионеток-жандармов.

Так и в «Возвращении Максима» подлинные хозяева завода — рабочие. Им мешает трудиться и производить ценности кучка капиталистов, насильно выгоняющая их с завода.

Рост самосознания масс, сознания собственной силы, принадлежности к могучему классу составляет тему картины. Выразитель этой темы Максим.

И заключительная часть трилогии — «Выборгская сторона» показывает, как рабочий класс, осознавший свою историческую роль, свои силы, сбросивший иго эксплоататоров, начинает строить свое государство, свой быт, и как опять ему пытаются насильственно помешать эсеры, анархисты и прочие белогвардейцы.

Веселые люди подполья — они хотят жить хорошо.

Эта тема, правда, в несколько ином аспекте, была выражена и в лучших сценах «Нового Вавилона».

Баррикады Парижской коммуны — это был быт. На них жили. Коммунары, придя к власти, раньше всего стали налаживать нормальную жизнь. Все радостно стали работать — прачки, швеи и т. д.

Естественное стремление человека трудиться нашло свое выражение и цель.

Эти сцены «Вавилона» прекрасны. Уже там авторы нащупали основную тему революции.

Но в «Новом Вавилоне» быт почти не ощущался. Потому что герои только представляли определенные социальные категории: солдат, продавщица и т. д. — и не имели реальной среды, жизни вне экрана.

Максим — олицетворение жизни, продукт среды — лучшее выражение этой темы.

Именно через него, через центральный образ трилогии передается тема быта, устройство своей жизни.

Жил хороший парень на рабочей окраине. Были у него друзья, работа. Был он весел... Распевал песни.

Убили его друзей. Лишили работы. Заточили в тюрьму, избили и выбросили на улицу, запретив жить в родном городе и еще многих других местах.

Полюбил он девушку — разлучили его с ней.

И дальше на протяжении всей трилогии враги насильственно портят жизнь Максима. Только начал устраивать он свою жизнь — напали белогвардейцы, и ушел Максим на фронт.

Стремление трудящихся к лучшей жизни выражает Максим. Характер Максима выковывается в борьбе. Он начинает ощущать себя представителем класса и членом коллектива.

Это показано в ряде сцен. Рискуя своей безопасностью, рабочие помогают Максиму в труднейшие моменты. Таков машинист в первой серии и многие другие...

Солидарность трудящихся в борьбе с капиталистами за свободную жизнь — вторая тема трилогии.

В первой серии Максим — ученик.

Жизнь наносит ему жестокие удары. Партия учит его, как преодолевать эти удары. В тот момент, когда Максим диктует текст прокламации, кончается его юность, он научился строить жизнь.

И это мастерское умение большевика Максима строить жизнь является содержанием большинства эпизодов трилогии.

И, действительно, Максим устраивает все, находит выход из сложнейших положений. У Максима замечательная способность устраивать вокруг себя жизнь. Он нигде не чувствует себя посторонним, он всюду дома.

В момент небольшой передышки между нападениями врагов на баррикадах, он обращается к Наташе: «Наконец-то мы с тобой остались одни!» — и находит время для выражения искренних и теплых чувств.

Максим — строитель жизни. В этом особенность, основная черта этого образа.

Этого не поняли авторы «Великого гражданина», сделав Максима официальным лицом, потому он в этой картине и не привился.

Герой, органичный для своей среды, выражающий ее чаяния, надежды, строитель реальной жизни, осуществляющий мечты народа, — вот каков центральный персонаж трилогии.

И он не случаен для Козинцева и Трауберга, во всем своем творчестве стремившихся к нему, но сумевших создать его, когда они идейно перевооружились.

И поэтому несмотря на то, что Максим резко контрастен всему укладу царской России, враждебен ему — он все же не противопоставляется обществу, а органично выходит из наиболее здоровой его части — пролетариата, класса, за которым будущее.

Композиция трилогии нарушает обычное представление о драматургии. Здесь нет как будто единого драматического конфликта, завязки, развязки и т. д. Нет и экономичного доказательного разъяснения и развертывания сюжета по главам-эпизодам, с моралью в конце каждого.

Основной конфликт есть и в трилогии — это борьба героя с угнетателями за лучшую жизнь.

В начале герой слабее, и его как будто побеждают. Вернее, его побеждают силой, но крепнет его дух, и он обретает друзей и учителей.

Во второй серии он борется вместе с другими, и опять как будто его побеждают. Но он становится солдатом великой армии революционного рабочего класса. Так из каждого поражения Максим выходит более сильным и, следовательно, еще более готовым к дальнейшей борьбе.

И, наконец, третья серия — герой побеждает и добивает противника.

Конфликт здесь не выражен в определенных сценах, он проходит через всю трилогию. Причем фронт борьбы расширяется все больше и больше.

Герой — Максим — маленький человек. Возмущенный гибелью своего друга, он борется с дирекцией завода. Но раз он вступил в борьбу, то подвергся удару со стороны врага: полицейские преследования, тюрьма, суд втягивают его в классовую борьбу.

Мелкий экономический или бытовой конфликт становится поводом для политической борьбы и неминуемо приводит на революционный путь.

Во второй серии герой продолжает свою борьбу и вырастает в масштабе. Он приобретает знания и опыт. Он борется вместе со всем рабочим Петроградом, и против него выступает полиция.

В третьей серии герой борется в авангарде под непосредственным руководством вождей народа. Еще больше вырос масштаб борьбы.

Путь Максима, выдвигающегося из массы, становится типичным путем революционера. Это развитие идеи и определило композицию трилогии.

Это путь от частного к общему. В пределах этого соотношения сил и нарастания конфликта и роста героя композиция развивается свободно.

Первая серия напоминает монодраму, где нет эпизодов без участия центрального героя, где почти все персонажи и даже пейзаж показаны его глазами.

Действие развертывается повествовательно. Последовательно показывают авторы определенные этапы проявления роста героя. Хотя в «Юности Максима» есть моменты, выходящие за рамки монодрамы (линия Демы, пролог и т. д.).

Вторая серия несмотря на то, что там тоже почти во всех эпизодах действует Максим, уже теряет повествовательность и монодраматичность.

В «Возвращении Максима» появляются ответвления, боковые линии. Такова линия Ерофеева.

Значительно больше места уделяется обрисовке обстановки. Так, подробно и тщательно разработана сцена в Думе.

Третья серия — «Выборгская сторона» еще более показательна в этом отношении.

Примерно половину картины занимает история солдатки Евдокии. Наташа и Максим начинают действовать отдельно. Сцены Максима в банке занимают немного места в фильме.

Во второй серии Ерофеев, а в третьей Евдокия по-своему повторяют путь Максима, показанный в первой серии.

Обрисовка обстановки действия приобретает все большее значение.

С первого взгляда это может показаться недостатком композиции, нарушением сюжета и изменой общему принципу построения трилогии.

В действительности здесь налицо интересный и глубокий процесс.

Эпизодическое построение картин в отличие от драматургического, основанного на подготовке и разрешении главного драматического столкновения, за последние годы стало вполне законным. Оно идет из литературы. Так, для романа обычно характерно обилие боковых скрещивающихся линий, позволяющих богаче показать окружающую жизнь и выявить основную идею.

Такова же композиция трилогии.

Если мы будем рассматривать все три картины трилогии отдельно, то, действительно, эта особенность их композиции будет восприниматься как недостаток. Но если рассматривать трилогию как единое произведение, то можно обнаружить интересный процесс.

На протяжении всей трилогии видно постепенное тяготение авторов к большой форме. От монодрамы к роману — так можно назвать этот путь авторов.

От первой серии к третьей мы видим постепенное расширение объема событий, постепенное появление все более сильных боковых линий, развития описания обстановки и т. п.

Но как уже указывалось выше, это расширение объема событий вызвано расширением диапазона действия героя.

В трилогии, потому что подобное расширение вызвано постепенным развитием идеи, увеличением масштаба действий героя, подобная композиция законна и органична для произведения.

Юноша вырастает в революционного руководителя, он входит в орбиту больших исторических дел и сталкивается все с большим количеством людей, втягивая их в борьбу.

И если не задерживаться и не показывать развитие судьбы этих персонажей, то будет непонятна обстановка и среда, в которой действует герой.

Герой же без среды — плод домысла авторов и не может стать типом, полноценным образом.

В чтении трилогия воспринимается как увлекательный роман. В чтении отступления проходят незамеченными, потому что ощущается общая композиция.

Когда смотришь картины отдельно — каждую через два года, невольно пропадают ощущения целого, и поэтому недовольство критики получает основания.

Но «Трилогия о Максиме» — это первый кинематографический роман, роман о молодом человеке двадцатого века. В своей композиции он приближается к литературному роману, впервые перенося принципы его построения в кино. И анализировать трилогию с позицией обычной драматургии неверно и бесполезно.

Вопрос о том, насколько форма романа органична для кинематографа. Попытаемся несколько далее это показать. Сейчас хочу указать на некоторые частные недостатки и особенности композиции.

Мнимая смерть Максима во второй серии не имеет никакого значения для развития идеи, для показа и развития характера и для обрисовки обстановки и потому не органична для картины.

В одном из вариантов сценария «Выборгской стороны» линию банка с советом, анархистами и судом связывало мифическое «кофе», на которое отпускались деньги. Это «кофе» цементировало сюжет и создавало для героев единый предмет борьбы, одну загадку. Жаль, что и в картине и в вышедшей книге это «кофе» выпало.

В том же сценарии линия Капицына — мелкого чиновника банка — показывала более углубленно саботаж чиновников и деятельность Максима как комиссара государственного банка.

Солдатка Елизавета в другом варианте развивала судьбу Евдокии, служа ступенью между ею и более сознательными рабочими. Эти линии выпали из картины, как и многое другое.

Форма кинематографического романа отличается от формы литературного. Это вызвано строгими требованиями размера и иными приемами изображения боковых линий и судеб второстепенных персонажей.

Козинцев и Трауберг не учли этого, и поэтому многое из задуманного не вошло в трилогию, показанную на экране. Изъятые эпизоды не всегда были заменены более лаконичными, и это принесло ущерб богатству изображения действительности.

Очевидно по этой причине, когда издавали книгу, авторы выбросили много линий, бывших в сценарии, много линий не развили. Многие сцены для романа литературного надо было развивать психологически, т. е. воссоздать все то, что на экране показывается актерами, оператором и т. д.

Непосредственное воздействие зримого образа всегда сильнее его литературного отражения. Выпуская трилогию как роман, нужно было именно так доработать и развить текст.

Сейчас в ряде мест, вызывавших на экране смех, читатель остается равнодушен. Часть характеристик потеряла свою остроту, многие поступки кажутся невыразительными.

Подробнее это можно указать, сравнивая аналогичные эпизоды сценария и монтажного листа.

В книге сохранены все три пролога, служащие для обрисовки эпохи и предшествующие каждой серии.

В картине «Возвращение Максима» пролог отсутствует.

Однако там найдено более выразительное и короткое экранно убедительное разрешение той же задачи.

Конец каждой серии везде композиционно выразителен и перекликается один с другим. Прощание в каждой серии имеет свою интонацию и отражает, как и каждый эпизод, изменения, происшедшие с героем в течение картины.

Интересна линия взаимоотношений Максима и Наташи.

Как уже указывалось выше, Максиму и Наташе многое мешает быть вместе. Вражеские силы разлучают двух любящих людей. Максим поневоле высказывает свои чувства к Наташе большей частью другим людям и по другому поводу. Или зритель, который, воспринимая качества Максима и его чувства, адресует их Наташе и в своем воображении соединяет эти два образа в нежно любящую пару.

Преодоление многочисленных внешних препятствий вызывает бурю энергии и у Максима и у Наташи.

Но им мешает и необходимость конспирации и многое другое. Нежные лирические сцены показывают контраст между долгом и чувством в сценах в редакции «Правды», встречи с Максимом, сообщении о его смерти и т. д.

Соединение лирической линии и идейной, их полное тождество в сюжете — признак его органичности.

Произвольная на первый взгляд композиция трилогии оказывается подчиненной глубоким внутренним законам. Все вторые персонажи, все эпизоды возникают из среды, в которую попадает Максим, из особенностей того исторического периода, который отражается в каждой серии.

Интерес к людям создает интерес к событиям.

Это обратный процесс по отношению к методу создания вещи авторами.

Поэтому вольная композиция, позволяющая герою свободно вращаться в своей среде, наиболее органична для подобного произведения. Большая литература, роман — вот к чему должен притти советский кинематограф, и трилогия намечает этот путь.

Но если нет драматически напряженного сюжета, нет романтических приключений, остроты любви и сентиментельности мелодрамы, чем же тогда привлекается внимание зрителя и создается нарастание действия?

Дело в том, что единый драматический конфликт фильма заменен драматическими конфликтами внутри каждого эпизода.

Необычайно остро и контрастно построение каждой сцены в сценарии и картине.

Совершенно нет проходных сцен, описательных, мотивировочных, где не было бы ударного момента.

Козинцев и Трауберг пришли к реализму, обогащенные всем опытом своей прошлой творческой работы.

Эксцентрика, в свое время понимаемая ими как самоцель, сейчас стала лишь средством для наиболее острого и выразительного построения сцен.

Принцип использования ударных моментов, заканчивающих каждый эпизод американской комической, лег в основу драматургии «Трилогии о Максиме».

В каждом эпизоде у них все строится по контрасту. Трагическое сменяется смешным. И все это подается в лирическом аспекте. Быстрая и неожиданная смена настроений и создает эти контрасты и выразительность произведений в целом.

«Мы хотели подхватить и использовать совсем на другой основе комедиантские традиции народного театра. Веселые и озорные традиции «низких» жанров театра. Мы искали стилистику игры в резком соединении трагического и комического, в введении песен, в работе с каламбурным текстом, в звонкости слова, в яркости жеста.

Весь жанр и стиль актерской игры в «Юности» и «Возвращении» возник из мемуаров, из быта рабочего предместья, из окраинного романса, из то лирической, то озорной гармошки. Мы искали пламенный реализм. Мы искали звонкую форму актерской игры».

Так писал Козинцев о работе актера в трилогии.

Эксцентрическая неожиданность разрешает каждый эпизод. Раньше эта неожиданность не имела никакого реального и внутреннего основания.

Сейчас эксцентрика реалистически мотивирована. В развитие безусловно реалистического эпизода вмешивается герой, и его яркие оригинальные мысли и чувства, выделяющие его среди других, проявляются неожиданно для окружающих. В этом в большинстве случаев и заключается сегодняшний эксцентризм Козинцева и Трауберга.

Это является следствием характера героя, его внутренних качеств, известных зрителю. Вот почему эксцентризм приобретает реальную основу и способствует наибольшей яркости действия, являясь драматургическим приемом для лучшего выявления темы.

Форма многих эпизодов берет свои истоки в американской комической.

Таково все поведение Максима в биллиардной, в кабаке, его обхождение с доктором и многое другое.

Но главное — это то, что привычки Максима, его манера говорить, обращаться с людьми, контрастное и парадоксальное построение фраз служат выражением его характера, одновременно являясь основой для эксцентрического построения их эпизодов.

Построение всех эпизодов по внутреннему контрасту с непрерывными ударными моментами заставляют зрителя с большим вниманием следить за происходящим.

Принцип соединения трагического и смешного и принцип контраста служат основой драматургии трилогии.

Именно эти принципы построения и отличают во многом литературный роман от кинематографического.

Авторы от подробного объяснения действия, от внутренней психологичности шли к лаконичности, к монтажу, перенося сценарии на экран. Так, в книге несколько сцен посвящено тому, как Платон Васильевич узнает, что секрет, доверенный Максиму, стал известен всем рабочим. В картине это заменено коротким эпизодом.

Все сцены, реплики обращены в перспективу. Это избавляет трилогию от статики. В каждом эпизоде самый ударный момент не заканчивается окончательно, и именно это и цементирует многие эпизоды между собой.

Каждый эпизод начинается без явной дидактической темы. Тема возникает исподволь, как бы случайно.

«Максим: — Уходит Валя на курсы. Проводы шикарные устрою, Наташа нам оркестр из Совета предоставит.

— Как же, — отзывается Наташа,—заведем мы оркестр на твои выдачи! Скоро, сами по дворам пойдем.

— Ты это что? — удивленно уставился на нее Максим.

— С каких это пор в тебе финансовый ум завелся? — злобно говорит Наташа. — Давно ли за чай в чайной переплачивал, а теперь — здравствуйте — Выборгской стороне денег не выдает!

— А с каких это пор вы, мадам,— свирепо принял бой Максим,— советские деньги за семечки почитать стали? Тут вам ротшильдов нет, мадам!»

Так возникает основная тема и смысл эпизода.

Вот другой эпизод. У Тураева, руководящего продовольственной управой, ребенок просит пряника: «Тураев бережно поднимает ребенка, ставит обратно и говорит с грустью: «Нет у меня для тебя, дорогой, пряников. Хлеба, товарищи, тоже нет. Запасов в городе на три дня».

Так внутри эпизода появляется неожиданно его основная тема.

Вот пример эксцентрических эпизодов.

«Полагая знакомство состоявшимся, Максим вдруг облапил девушку, но получил в ответ толчок, от которого повалился на землю. Одновременно из-под кофточки незнакомки вылетел листок бумаги, упавший к ногам Андрея и Демы. Они быстро схватили его, читают вполголоса и наперебой: «Российская социал-демократическая рабочая партия... Андрей чешет затылок и бормочет: «Непонятно». Девушка улыбается и говорит: «Хотите встретимся? Объясню...»

Так показана первая встреча с Наташей.

«Наташа и Максим на баррикаде. Дунул ветер, и над баррикадой взвилось знамя. Тишина.

— Вот мы и вдвоем,— говорит Максим Наташе,— всегда мечтал зажить, как следует: жена, самовар, дети...»

Подобные эпизоды можно брать из каждой части. Почти все они построены по тому же принципу.

Интересно, как авторы лаконичной литературной характеристикой обрисовывают персонаж, давая богатый материал актеру. Вот характеристика, которой сопровождается первое появление Демы.

«Во двор вышел парень плотный, чудаковатый; остановился у протянутой через двор веревки, на которой сушится жалкий рабочий скарб: белье, одеяло, тряпки. Сладко-пресладко зевнул, улыбнулся широкой улыбкой и сказал задушевно-мечтательно: — Приснился мне чудный

сон: будто нам к празднику неразменный рупь выдали! Хочешь пей — хочешь ешь, а рупь при тебе остается. А еще ты мне приснился, Андрей. Будто пошли мы с тобой на Литейный проспект невесту выбирать. И попали в участок. Пристав у меня рупь отнял и велел нас похоронить. Лежим мы с тобой в могиле и поем «Боже царя храни».

В этом первом появлении виден ярко образ Демы, и вместе с тем его появление сделано в том же контрастном стиле.

Вот пример групповой характеристики.

«Гудят похоронным салютом гудки, идут грозно и мерно рабочие, несут труп убитого, словно весь город должен увидеть это, ответить за это».

Вот такое же контрастное описание пейзажа.

«Соединяя заводскую окраину с городом, тянутся длинные узкие проспекты, замощенные булыжником. Высокие сплошные дома — целиком заселенные рабочими каменные мешки — тянутся вдоль проспекта на целые кварталы, внезапно проваливаясь, уступая место одноэтажной хибарке, дровяному или угольному складу и вновь вырастая новым необъятным домом. Огромные слепые брандмауеры, глухие стены нависают над проспектом; гигантские буквы реклам, гигантские рисунки шин, мотоциклы клеймят квартал, а вслед за ними бесчисленные на каждом этаже вывески испещряют дома; золотые бычьи головы, ключи слесарей, гигантские калачи рвутся вон из лавок, повисли над тротуарами.

Издали мерно и гулко звучит пение, приближается процессия».

Диалог всех положительных действующих лиц образен и ярко окрашен. Он противостоит сухому суконному языку чиновников. «Можете жаловаться», повторяемое чиновником, является характерным примером.

Но и диалог весь построен эксцентрично и контрастно.

Марков-второй на трибуне. «...Так как и это преступление колеблет основы государственного порядка, то этих господ надо судить, как государственных преступников и повесить. Мы обязаны сказать правительству: Мало, мало, дуй больше!»

Дымба говорит: «Охота мне такую обманывать! Я, Дуня, графинь лобзал, а вас мне что».

А вот как говорит Максим.

«Вы русские люди? Вы еще смеете говорить о России? Что в вас русского, господа Шумахеры, Мациевские, Андрезены? Фамилии у вас немецкие, капиталы вы охраняли французские, со шпионами знались английскими, а порядочки мечтаете завести японские? Не выйдет!»

Здесь удачно перефразирована народная частушка.

Народные остроты служат основой большинства диалогов.

Вот прекрасный лирический монолог Максима о любви.

«Я, милая пять лет любил, пять лет в женихах ходил. Держали меня, жениха, в тюрьмах, холодили мою любовь в сибирских снегах, а она ничего, выжила... и невесте тоже цветы носили — надзиратель в «Крестах» по прелестной щеке лупил, городовые нагайками фигуру прекрасную стегали. Бросала нас судьба из города в город, из острога в острог и все разные. Имя какое у нее, у меня — мы не знали».

В большинстве случаев диалог — интонационный и прекрасно произносимый актером. Однако это его не лишает и чисто литературного значения.

При сопоставлении диалога в тексте книги и в картине видно, что много слов изменено, введены повторы, вносящие основную окраску в речи героев. Таково, например, в сцене в отдельном кабинете — вставляемое Дымбой и Максимом через каждое слово предложение «Выпьем», характеризуя Дымбу и помогая актеру лучше передать характер.

Так некоторые реплики переданы от одних персонажей другим, что вызывается индивидуальностью произносящего актера.

Анализ диалога трилогии составляет особую тему. Сейчас надо сказать, что принципы построения диалога аналогичны принципам построения эпизодов.

Повторы в картине, в действиях персонажей, в диалоге и такие детали, как гитара, являются проявлением той же стилистики, тех же принципов выразительности, применяемых авторами.

И композиция эпизодов и диалога и описание пейзажей вносят много нового и принципиально интересного в опыт советской кинодраматургии.

Бесспорно, трилогия — одно из самых значительных явлений советской кинематографии. Это первый кинематографический роман, отличающийся по композиции и построению от романа литературного, но во многом и смыкающийся с ним.

Трилогия является не только значительным кинематографическим произведением, но и интереснейшим явлением советской художественной литературы.

Издание трилогии как романа поэтому вполне оправдано.

Но так как это делается впервые, то следовало бы предпослать книге предисловие и объяснить, почему в некоторых моментах авторы упускают возможность литературного воздействия и не добиваются того же впечатления, что и в соответствующих сценах на экране.

Необходимо также указать на экранную судьбу романа, так как характеристики основных героев неотделимы от создавших их образы актеров, пейзаж и обстановка — от работы воссоздавшего их оператора. Фотографии, приведенные в этой книге, во многом дополняют роман.

Почему-то Л. Славин указан как соавтор не второй, а третьей серии сценария.

Книгу нужно выпустить массовым тиражом в удобном и дешевом издании, ибо популярность трилогии у советского зрителя очень велика, и все три сценария представляют большой интерес для читателя как явление литературное, даже вне зависимости от поставленных по ним фильмов.

Николай Виноградов

Сим. Дрейден

...В ленинградском театре имени Ленинского комсомола репетировали драматическую хронику Всеволода Вишневского «Первая конная». Артисту Николаю Виноградову была порученая эпизодическая роль казака, который темной ночью 1918 года на глухих путях-дорогах степных встречается с солдатом Сысоевым и после опасливой переклички (Куды путь держишь?..) решает итти вместе с ним к красным партизанам, к Буденному.

В пьесе Вишневского этот казак не имеет ни имени, ни фамилии. Казак, как казак. Он возникает на несколько мгновений в сумраке тревожной ночи, чтобы затем также внезапно исчезнуть, раствориться в многоликой массе бойцов Первой конной армии.

Сцена встречи Сысоева с казаком написана Вишневским сильно, темпераментно. Казалось бы, молодой актер мог полностью удовлетвориться успехом этой, хотя и эпизодической, но чрезвычайно выигрышной, «пулевой» — как говорят в актерской среде — роли. Но Николаю Виноградову, сразу же «влюбившемуся» в роль, захотелось во что бы то ни стало продлить сценическую жизнь своего безвестного, безымянного героя. Актера никак не устраивала мысль драматурга, что это, мол, казак, каких в те годы были тысячи, и что всестороннее освещение его личных судеб не так уже необходимо для понимания общей идеи пьесы. Виноградов решил все же попытаться узнать, увидеть, каким был этот «один из тысячи»; он захотел узнать все жизненные перепутья казака — и те, что привели его к встрече с Сысоевым, и те, что наметились после встречи.

Виноградов стал «въедаться в душу» постановщика спектакля. Он уговорил режиссера позволить казаку, не ограничиваясь эпизодом встречи с Сысоевым, принять участие в дальнейших сценах хроники о боевых делах и людях Первой конной. Плечом к плечу с Сысоевым, казак, приобревший с помощью актера не только имя и фамилию — Семен Чукавый, но и характерную человеческую индивидуальность, стал отбивать у белых броневик.

Вместе с Сысоевым («Не приходит же Сысоев один!!») он является к Буденному в штаб докладывать о победе. Следя за его восхищенным взглядом, взволнованно захлебывающейся речью, порывистыми движениями, зритель в этой сцене узнает об огромных сдвигах, происшедших в душевной жизни этого рядового буденновца, всем сердцем и всей жизнью преданного революции.

В дальнейших эпизодах уже решительно нельзя было выводить на сцену Семена Чукавого как активное действующее лицо спектакля. Но Виноградова продолжала волновать судьба человека, которого он изображал, его тревожила боязнь, что этот любопытнейший, дорогой ему человек, выращенный революцией, может исчезнуть из памяти зрителя, выпасть из живой истории Первой конной.

В последней части пьесы есть сцена, когда белые ведут на казнь красных бойцов, участвовавших в захвате броневика, живьев закапывают их в землю. Виноградов предложил, чтобы в число этих бойцов, отдающих жизнь за революцию, был включен и его Семен Чукавый. Не надо слов. Не надо выигрышных реплик. Пусть только зритель заметит!..

И, наконец, последняя сцена спектакля. На избирательном участке Сысоев встречает и ловит давнего знакомого, офицера — врага-диверсанта, живущего по чужим, выкраденным документам. Рассматривая бумаги, Сысоев задумчиво произносит: «Семен Чукавый... документ моего друга». Услышав это, зритель вспоминает и далекий час первой встречи Сысоева со своим будущим другом, и горячие дни их совместных боев, и ту страшную ночь, когда по команде ныне пойманного офицера живым был закопан в землю этот маленький, немногословный, порывистый человек, друг Сысоева, наш общий друг.

В одной из последних постановок Ленинградского театра имени Ленинского комсомола, в пьесе Н. Погодина «Человек с ружьем» Виноградов играет роль солдата Степы Макушкина. В перечне действующих лиц пьесы этот персонаж был обозначен глухим определением: «пленный». И все. Погодин, придя на спектакль театра имени Ленинского комсомола, узнал немало любопытных и, очевидно, обрадовавших драматурга подробностей о своих героях, в частности не только то, что пленного звали Степой, но и каким занятнейшим человеком он был, какое живейшее участие принимал он во всех событиях, совершающихся после отлично написанной автором сцены допроса пленного Шадриным. Благодаря инициативному актеру вчерашний «пленный», — ныне Степан Макушкин, — начал жить на сцене полной жизнью.

Арт. Н. Виноградов в роли Макушкина. «Человек с ружьем». Лен. Гос. Театр им. Ленинского комсомола. 1938 г.

Таких, как Степан Макушкин, в те годы на фронтах революции встречалось, вероятно, не тысячи, а десятки, если не сотни тысяч — скромных, вчера еще совершенно «темных» людей, всем сердцем тянувшихся к новой справедливой жизни и обретавших эту жизнь, завоевывавших ее в огне гражданской войны. При изображении такого рода «маленьких», «серых» людей актеры нередко прибегают к столь же серым, будничным краскам. В виноградовском образе «пленного» покоряла не только неподдельность душевного переживания, которое вкладывал исполнитель в игру, но и яркая смелость, острота театральной характеристики. У Макушкина — крохотный запас слов, свои чувства он выражает гораздо образнее жестами, какими-то присловьями, за которыми так и чувствуешь всю полноту переживаний, будоражащих его душу.

Виноградов обладает качеством, необходимым для каждого художника: он не может не жить всеми мыслями, чувствами, заботами своего героя; он с бесконечным увлечением, неустанным трудовым порывом, неостывающей настойчивостью ищет — порою наощупь, часто разбрасываясь в поисках — разгадку и существо своей роли и тех ее «подробностей», которые должны превратить в живую плоть строки авторского текста.

Под руководством интересного художника и вдумчивого педагога И. П. Чужого, сыгравшего большую роль в творческом воспитании Н. Виноградова, он в 1937—1938 годах подготовил две любопытные роли в спектаклях театра имени Ленинского комсомола «Женитьба Бальзаминова» и «Без вины виноватые». Ни один из критиков, писавших об этих спектаклях, тогда не счел нужным упомянуть о Виноградове, — очевидно, потому, что роли, им исполняемые, были бессловесны, относились к разряду «эпизодических». Между тем при помощи режиссера Виноградов сумел действительно «без лишних слов» дать в этих спектаклях любопытнейшие характеристики: хлопотливого, заботливого слуги Бальзаминова, его закадычного товарища и «соглядатая» — в первой пьесе Островского и безымянного слуги гостиницы, в наивной увлеченности стремящегося «не ударить лицом в грязь»,—во второй. Надо впрочем оговорить, что об этих эпизодических персонажах зрителю в спектаклях сообщалось так много, они показывались так подробно, что порою это даже начинало итти в ущерб общим интересам пьесы. Колоритная и яркая деталь начинала мешать (это особенно чувствовалось в «Без вины виноватых») целому.

В подготовке этих «маленьких ролей» дало, однако, себя знать еще одно драгоценное и опять-таки необходимое для актера качество — фантазия, искусство творческого обогащения десятками любопытнейших, жизненных подробностей того, порою скупого, задания, которое дается пьесой.

За исполнение роли деда Ерофея в оборонном фильме «На границе» Верховный Совет Союза ССР наградил Николая Виноградова орденом «Знак почета». Эта славная награда заслужена не только исполнением роли Ерофея— первой роли Виноградова в кино! — но и всей жизненной, творческой биографией одаренного актера октябрьского поколения.

Виноградову только недавно исполнилось 30 лет. Половину своей жизни он провел на сцене. Последние десять лет он с достоинством несет почетное звание члена Ленинско-сталинского комсомола.

Он прожил голодное, нищее детство. В начале своего трудового пути он ... Впрочем, лучше всего предоставить слово самому Виноградову. В двадцатую годовщину Ленинско-сталинского комсомола он делился с товарищами по театру характерными воспоминаниями о своем «начале жизни»:

«Я родился в 1908 году в Петрограде, в рабочей семье,— рассказывал Виноградов. — Мои детские годы проходили так же безрадостно, как складывались они до революции у многих и многих ребят, родители которых жили в нищете, занимались физически тяжелым, малооплачиваемым трудом. Голод 1917 года, выезд семьи из Петрограда в Сибирь, Омск оборвали мое ученье в начальной школе на «второй зиме». В 1921 году я вернулся в Петроград. Десятилетним мальчуганом я уже добывал себе кусок хлеба. Труд этот был физически не тяжел, но морально оскорбителен.

Сума, нищенство, «попрошайничество» — вот начало моего трудового пути! Чем только я ни занимался в те годы: торговал папиросами, работал дровоколом, развозил на двухколесной тележке баранки по ларькам Кузнечного рынка, а иногда даже изготовлял у «частника» эти баранки, нянчился с детьми, работал курьером и мальчиком в парикмахерской... Труд, надо прямо сказать, разнообразный, но низко оплачиваемый, а главное, ничего не дававший «для души». Поэтому я все чаще и чаще начинал задумываться о своем будущем.

Передо мной было несколько мрачных примеров: прежде всего, отец — маляр, всю жизнь проживший в пьяном угаре за стаканом водки, да самый близкий товарищ — друг детства, промышлявший воровством и манивший меня на тот же путь. Ни то, ни другое прельстить меня не могло. У меня же была мечта стать артистом, во что бы то ни стало работать в области искусства. И мечта эта быстро осуществилась только потому, что Октябрьская Социалистическая революция раскрыла для молодежи все двери, давая каждому из нас все условия для роста.

Чтобы работать в области искусства, нужно быть грамотным, культурным человеком — это я понял сразу, едва вступил на трудный, но исключительно интересный и увлекательный путь актера, хотя в детстве я кончил только один класс городской школы. Несмотря на неудачную учебу в техникуме и незаконченную учебу в Институте сценических искусств, я все время самостоятельно учился, непрерывно работая над собой. В этой работе меня вдохновлял великий образ пролетарского писателя Максима Горького, всю свою замечательную и талантливую жизнь работавшего над собой, учившегося у жизни и у народа».

Влечение, вернее сказать,— страсть к театру, к искусству, к художественному творчеству захватила Виноградова уже в самые юные годы. Мальчиком он вместе с товарищами по двору дома, где жил, организует самодеятельный «домовой театр». Спектакли этого «Театра юноши» (так он был назван самими учредителями) происходили в дворницкой, благо дворником дома работал в то время отец Виноградова.

В соседнем доме находился Дом коммунистического воспитания молодежи им. Глерона. Папиросник Виноградов как-то забежал туда «на предмет торговли», но, зачарованный спектаклем, забыл о своих коммерческих обязанностях.

В 1924 году он вступает в драматическую студию Дома им. Глерона, руководимую М. В. Соколовским, входя в живое повседневное общение с комсомольским рабочим коллективом. Здесь начался путь на сцену.

Из драмкружка Дома им. Глерона вырос первый ТРАМ — Ленинградский театр рабочей молодежи. В 1937 году после слияния с Красным театром ТРАМ получил почетное имя — имя Ленинского комсомола. В коллективе театра имени Ленинского комсомола Н. Виноградов по праву является «старейшиной» по стажу активной творческой, общественной работы на комсомольской сцене.

Нет нужды возвращаться здесь к подробной истории ТРАМа, его успехов и известных ошибок. До сего дня отчетливо помнится тот ноябрьский вечер 1925 года, когда в душной, битком набитой молодежью комнате — зале Дома им. Глерона впервые прозвучали праздничные такты трамовского марша с его упрямо-задорным припевом — «Трам! Трам! Трам!» Когда закончился спектакль, исполнители его, как бы памятуя о недавнем живогазетном опыте, запели, обращаясь к зрителям:

Прощай, веселый комсомол!
У нас спектакль к концу пришел.
Шпану ведем в кутузку.
Дела окончены на-ять,
И дальше пьесу продолжать —
Излишняя нагрузка.

Зрители аплодисментами и репликами напоминали, что они готовы еще долго слушать занимательное повествование о Сашке Чумовом.

Но актеры, и в их числе Н. Виноградов, продолжали песню:

Ведь завтра нужно нам и вам
Идти к машинам и станкам
По мастерским и по цехам!
Так проводите нас туда,
За вечер нашего труда
Зарплату выдав смехом.

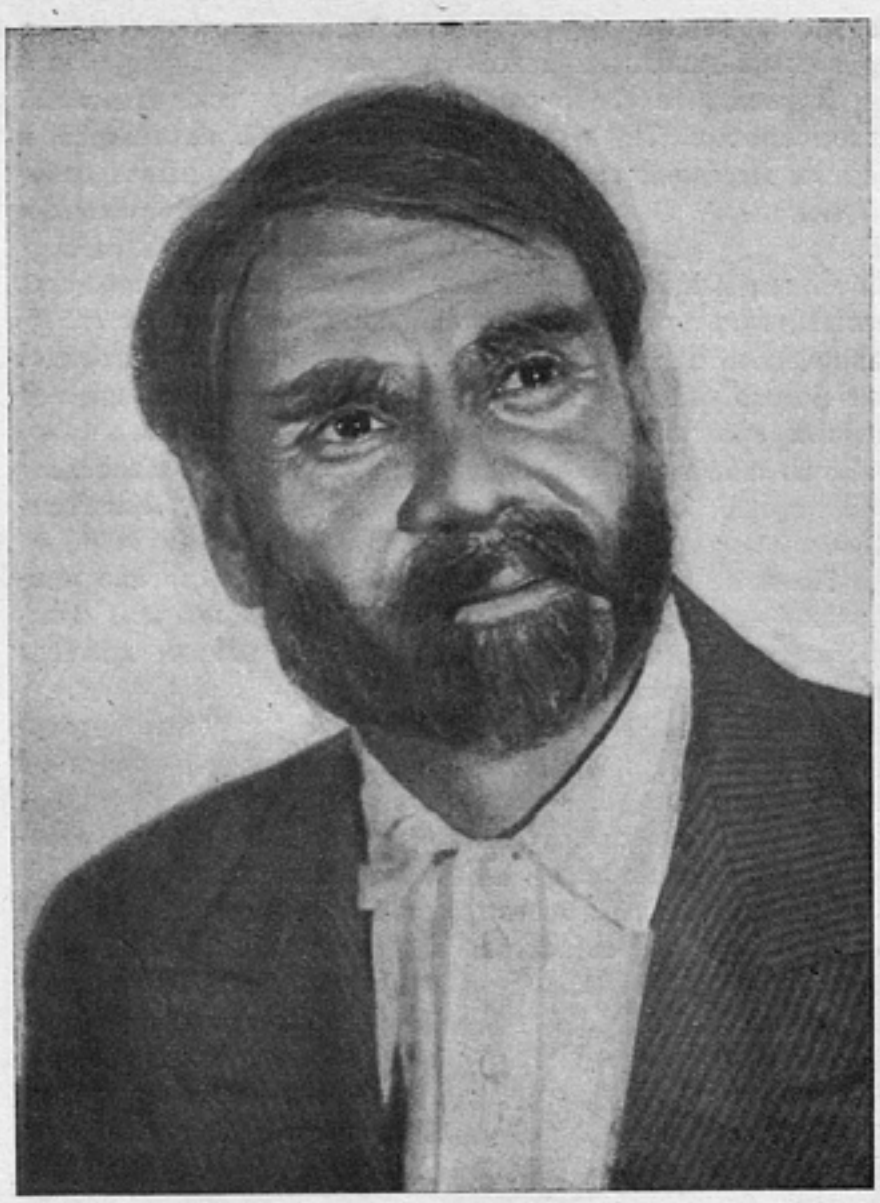
Это была правда. Действительно, поутру актеры, как и зрители, шли к машинам и станкам. В свободные от работы часы, урывая на оформление спектакля средства от зарплаты, собирая эти средства вместе с комсомольским зрителем на субботниках, готовили первый спектакль драмкружковцы Дома им. Глерона, образовавшие студию Театра рабочей молодежи. Минул год, пока не определилась необходимость снять рабочих ребят с производства, вернее, перевести их с одного производства на другое: из заводских цехов на сцену.

Выросший в среде рабочей молодежи, тесно связанный с комсомолом, ТРАМ ярче, чем какой-либо из театров, в первых же своих спектаклях отразил чувства, мысли, заботы молодежи. С настоящим запалом ринулись трамовцы в самую гущу жизни, стремясь вплотную поговорить со своим зрителем на темы дня. Быт и семья, личное и общественное, культура производства, преодоление мелкособственнической психологии, борьба с антисемитизмом, созидание нового быта — вот круг тем, определивших характер первых спектаклей Лентрама. Не только «Сашка Чумовой», но и «Мещанка», «Будни», «Зови фабком», а впоследствии с еще большей остротой «Плавятся дни», «Клеш задумчивый» и другие будили мысль зрителя.

Но даже в лучших спектаклях ТРАМа явственно проступали черты, сигнализировавшие о серьезнейших опасностях, стоявших перед молодым, быстро завоевывавшим известность коллективом.

Руководители ТРАМа первоначально пытались утвердить как некую непреложную истину, что «трамовцы не перевоплощаются, они всегда играют самих себя — рабочих парней и девушек». «Актер должен быть не изобразителем действительности, а взволнованным докладчиком». Замусоривая мозги анекдотической методологией «диалектической пьесы», «отвергая» художественный образ как основное средство искусства, трамовские теоретики договаривались до отрицания необходимости для актера раскрывать, играть характер своего героя; отсюда естественен был переход к утверждению: «Человек-актер не обладает монополией на выразительность. Он делит ее с музыкой, со светом, с игрой вещей».

Арт. Н. Виноградов в роли Павлуши-комсомольца. «Бузливая когорта». Лен. Гос. Трам. 1927 г.



Арт. Н. Виноградов в роли Толстых. «Очная ставка». Театр им. Ленинского комсомола. 1938 г.

Излишне в наши годы повторять, насколько весь этот левацки-вульгаризаторский бред мешал творческому росту трамовцев, тормозил их актерское развитие.

Известность Николаю Виноградову принесла одна из первых же ролей — рабочего парнишки Павлушки в спектакле «Бузливая когорта» (1927 год). Образ простоватого паренька, горящего желанием окунуться в гущу событий, ужасающегося своим промахам, своей болтовне, но тотчас же повторяющего прежние ошибки, воспроизводился Виноградовым в полном противоречии со всеми «теориями» руководителей театра — с подкупающей искренностью, живостью и теплотой. В течение долгого времени Виноградов варьировал эту роль чудаковатого, растерянного простака, трогательного и комичного. Природная талантливость, упорное стремление овладеть секретами сценического мастерства, содержательность общественной жизни актера нередко помогали Виноградову достигать значительно большего, чем позволял схематичный материал самодельных трамовских пьес.

Сам Виноградов вспоминает: «Головокружение от успеха» после премьеры «Бузливой когорты», захваливание театра и актеров в печати часто приводили к тому, что мы, и я в частности, удовлетворялись поверхностной разработкой (если это только можно назвать разработкой) роли. Результатом безотчетного увлечения доходчивыми и дешевыми приемами, комическими штампами, явилось в дальнейшем крушение таких ролей, как Крутов в спектакле «Прими бой!» (1930 г.), да и не один Крутов...»

В спектакле «Сплошной поток» (1932 г.) Виноградов исполнял роль маскировавшегося сезонником кулака-вредителя Модеста Николаевича. За шуточками-прибауточками, за бесхитростной трепатней «приспосабливавшегося» кулака трудно было увидеть настоящее, подлое лицо врага. Так и оставался в памяти — симпатяга парень, переряженный в «кулака-сезонника», обаятельный, хотя и «чумовой» парнишка.

В пьесе Вс. Вишневского «На Западе бой» (1932 г.) Виноградову привелось играть совсем уже «чуждую» (по духу и происхождению) роль—дельца-выскочки Гирша. При всей любопытности внешнего, обостренно гротескового рисунка,— «маскарадность», внутренняя «недостоверность» образа, плакатного, живогазетного шаржа выпирали наружу.

В скандальном опыте трамовского «переосмысления» классической комедии Фонвизина «Недоросль» Виноградову выпала роль Митрофанушки.

Недостаток внутренней техники особенно чувствовался, когда приходилось играть «не свои» роли. Он приводил актера к ряду неудач. Тем плодотворнее явилась для Виноградова встреча с новым художественным руководством, новой режиссурой, пришедшей в ТРАМ в 1935 году. Работа под руководством режиссеров И. П. Чужого, В. П. Кожича, В. Г. Альтуса, М. В. Чежегова, участие в спектаклях «Женитьба Бальзаминова», «Без вины виноватые», «Земля», «Овод», «Очная ставка», «Человек с ружьем» сильно помогли творческому росту молодого актера.

Живя интересами своего коллектива, будучи одним из застрельщиков учебно-творческой работы, передовой комсомолец Виноградов активно участвует и во всей общественно-политической жизни театра. Недаром свою актерскую работу он искренне считает (и вправе считать) прямой комсомольской жизненной задачей.

Так складывалась творческая жизнь Николая Виноградова. Осенью 1937 года режиссер орденоносной киностудии «Ленфильм» Александр Иванов, увидав Виноградова в одной из постановок театра имени Ленинского комсомола, предложил ему сниматься в фильме «На границе».

Образ деда Ерофея, старого партизана, колхозника-пограничника, сразу же увлек актера. Незадолго до того он сыграл в театре (это, очевидно, в какой-то степени натолкнуло режиссера на его кандидатуру) роль, на первый взгляд, весьма родственную Ерофею. В пьесе «Очная ставка Виноградов играл старика-колхозника Толстых, жителя пограничного района, так же, как впоследствии Ерофей, помогающего обнаружить замаскировавшегося диверсанта. При некотором внешнем сходстве обоих «пограничных стариков» актеру удалось добиться любопытной индивидуализации каждого образа.

Работая над Ерофеем, Виноградов аккуратно вел «дневник», куда заносил все мысли и раздумья, связанные с подготовкой новой роли.

Вот несколько характерных записей из дневника (цитирую дословно, без «редакторской правки»).

«2. X.37. Существо. Ерофей — внутренне богатый и целеустремленный старикан. Преданно боролся за советскую власть в годы гражданской войны. Прожив многие годы в эпоху империализма, испытав на себе рабство и нищету, Ерофей смертельно ненавидит буржуазию и ее агентов — шпионов и диверсантов. Являясь колхозником пограничного района, Ерофей зорко охраняет границы своей любимой родины и готов в любой момент взять в руки винтовку и вместе с молодежью грудью защищать то, что завоевано двадцать лет тому назад. Ерофей — живой, жизнерадостный старикан. Ему близко все человеческое — он умеет смеяться, острить и плясать, когда радостно на душе. Он живет естественно и просто. В общем, Ерофей надежный и преданный человек социалистической родины.

«3.X.37. Особенности. Что больше всего любит Ерофей? Охоту на зверей и на перебежчиков. Тех и других он уничтожает беспощадно, бьет белку, прямо в глаз — без промаха. Чем является штуцер для Ерофея? Самым дорогим предметом, без которого Ерофей жить не может. Штуцер — это лучший друг и товарищ, который был верен и в годы гражданской войны, и теперь, когда страна обороняет свои завоевания. Чем является трубка? Трубка — самое необходимое и лучшее удовольствие, развлечение и забава. К трубке и штуцеру Ерофей относится с большой любовью, с большим уважением.

4.X.37. Подробности. Мне захотелось дать Ерофею анкету и от его имени заполнить ее, тем самым выяснить и уточнить кое-какие подробности о его жизни.

«АНКЕТА

— Зовут? — Ерофей.

— Год рождения? — 1880.

— Образование? — Три класса сельской школы.

— Сколько лет работаете? — 48 лет. С десяти лет пастухом, с пятнадцати лет — хлебопашество и охота.

— Служил ли в армии? — В русско-японскую, в империалистическую 1914 года и с 1917 по 1921 год в партизанских отрядах.

— Партийность?

— Сочувствующий».

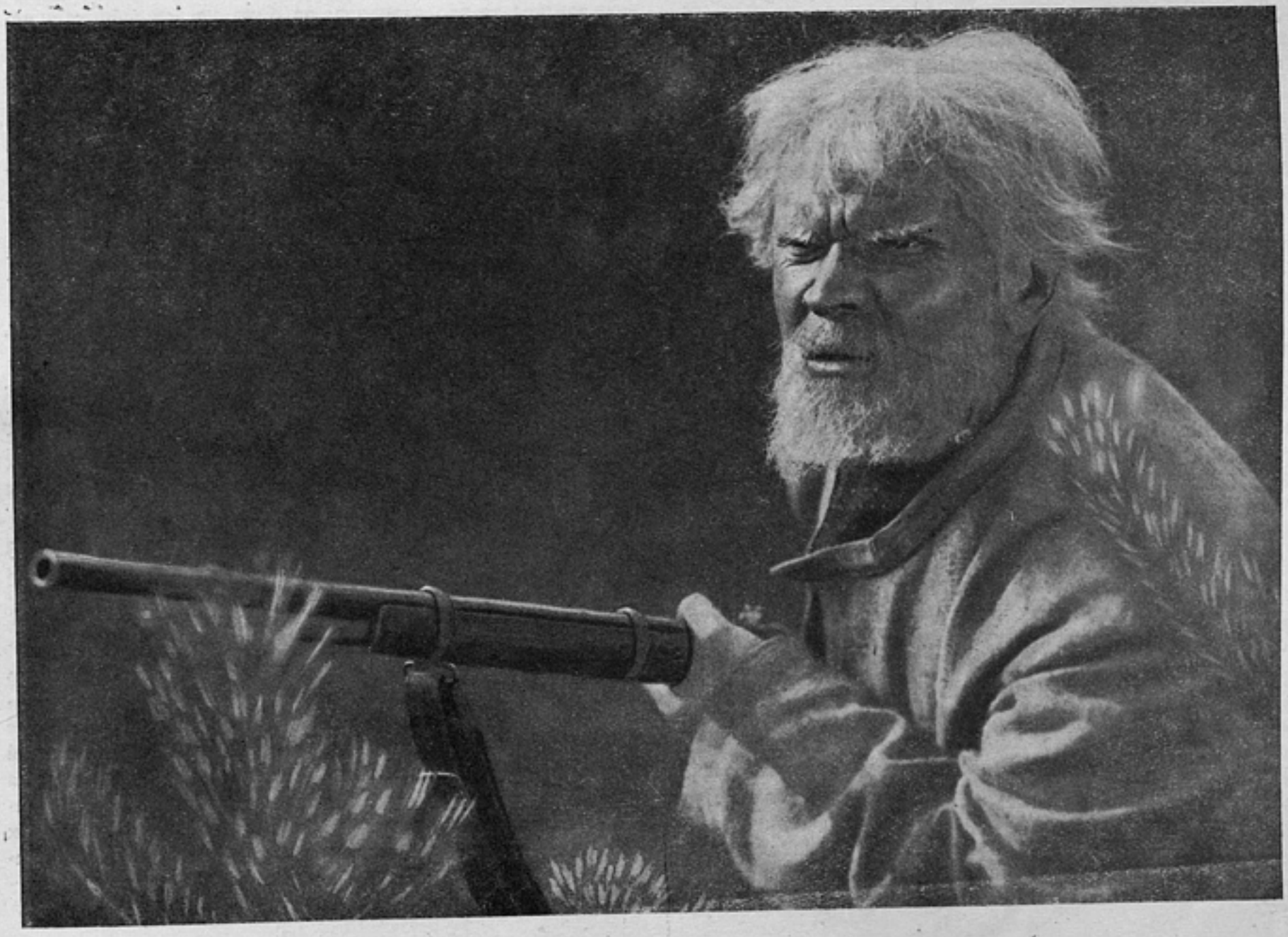
Успех Виноградова—Ерофея лишний раз подтвердил, что одно из первейших условий удачи актера (будь то в театре или в кино) — правильно, верно, органично жить внутренней жизнью своего героя.

Виноградов может часами рассказывать о жизни, о свойствах и привычках Ерофея. Было бы слишком ремесленно да и нечестно по отношению к нашей действительности, столь щедрой на разнообразие людей и дел, — механически переносить один и тот же образ из пьесы в фильм. И молодой актер наглядно показал, как одни и те же чувства советского патриотизма могут быть источником самых различных, тщательно индивидуализированных образов.

Старый охотник, колхозник Толстых, также знающий каждый куст, каждый шорох в лесу, влюбленный в свою профессию,— при всем духовном, патриотическом родстве с Ерофеем отличается от него множеством чисто человеческих черт. Он крепче, выносливей Ерофея, ему не свойственна та добродушная хвастливость, которая нет-нет, да и поставит Ерофея в несколько неловкое положение; зато в нем начисто отсутствует черта, сообщающая Ерофею особенную привлекательность — неостывающее «чувство юмора». Толстых — немного «тяжелодум», даже в его рассказах на темы «из жизни природы» постоянно сквозит все та же обстоятельность, деловитая медлительность. Ерофей, легкий, быстрый старик, в характеристике которого актеру почти всегда удается уберечься от опасности провалиться в штамп «старичка-добрячка». Мягкость исполнительской манеры сглаживает и штампованность неудачного присловия (пресловутое «ядрена-палка»), вложенного в уста Ерофея сценаристами...

Успех выхода Н. Виноградова на экран далеко не прихоть случая. Это — результат серьезного, вдумчивого, по-настоящему ответственного отношения актера-комсомольца к своей работе, удача особенно ценная и радостная, если оглянуться на весь недолгий, но характерный актерский и человеческий путь Николая Виноградова.

Арт. Н. Виноградов в роли деда Ерофея. «На границе». Режиссер А. Иванов. Ленфильм. 1938 г.



Кинематографистам нужна учебная литература

А. Розовский

К концу третьей пятилетки Советский Союз будет иметь более 60 000 звуковых киноустановок вместо 9 800 этого года. Одновременно будет происходить и качественное улучшение всей кинематографической техники наших кинопредприятий.

Эта программа потребует реконструкции предприятий киномеханической и пленочной промышленности, киностудий, копировальных фабрик; предусмотрена постройка завода по монтажу киномеханического оборудования и производству запасных частей.

Необходимо теперь же начать подготовку специальных кадров — квалифицированных киномехаников, монтажниц, механиков по ремонту аппаратуры, работников всевозможных специальностей для фабрик и заводов кинематографии. Нужны будут десятки тысяч новых командиров производства, специалистов и квалифицированных рабочих.

Огромную важность поэтому приобретает вопрос об издании учебной кинематографической литературы.

В системе кинематографии работают три вуза: Всесоюзный государственный институт кинематографии, готовящий художественно-творческие кадры на факультетах: сценарном, кинорежиссуры, художественном и кинооператорском; Ленинградский и Киевский институты киноинженеров, готовящие инженеров-электриков, инженеров-механиков и инженеров-технологов. Общее число учащихся во всех трех вузах (на 1 января 1939 года) — 1 399 человек.

Однако

«Следует признать, что среди всех недостатков высшей школы главным в настоящее время является недостаток хороших учебников. Это признают и профессора и студенты...» (Из речи тов. Молотова на I Всесоюзном совещании работников Высшей школы 15 мая 1938 года.)

В семи техникумах, готовящих средний командно-технический состав кинематографии, обучается 1 453 человека. В актерских киношколах — 90 человек.

Кроме того работают 18 курсов повышения квалификации инженерно-технических и творческих работников. ФОН (факультет особого назначения) повышает квалификацию (по индивидуальным для каждого учащегося планам и программам) директоров студий, работников главков, редакторов сценарных отделов и других руководящих работников советской кинематографии.

Массовое рабочее образование представлено рядом учебных школ и курсов на предприятиях кинематографии.

Основной формой подготовки квалифицированных рабочих из подростков являются школы фабрично-заводского ученичества, существующие почти на всех кинопредприятиях. Обучение в них обеспечивает подготовку политически и технически грамотных, овладевших своей специальностью рабочих.

Четырнадцать курсов мастеров социалистического труда обучают рабочих-стахановцев, бригадиров, мастеров-практиков, дающих высокие показатели работы.

Курсы технического минимума — всеобщая и обязательная форма технического обучения рабочих. Затем — курсы повышения квалификации и переподготовки, краткосрочные курсы подготовки рабочих (несложных специальностей), курсы киномехаников, на которых обучается 2 255 человек, и т. п.

При Ленинградском институте киноинженеров создается сектор заочного образования. Разрабатываются программы и учебные планы заочного обучения киномехаников; число «заочников» намечено в этом году в 5 000 человек.

Все это помогает «... осуществить крупный шаг вперед в историческом деле поднятия культурно-технического уровня рабочего класса, передовой и руководящей силы социалистического общества, до уровня работников инженерно-технического труда» (из тезисов тов. Молотова). А на I Всесоюзном совещании работников Высшей школы тов. Молотов предъявил следующие требования к советскому учебнику:

«Нам нужен учебник, отвечающий современным требованиям. Он должен быть на уровне современной науки и вполне доступен учащимся по своему языку. Он должен дать необходимый объем знаний и вместе с тем подготовлять учащегося к его будущей практической деятельности».

«У нас, — указывал далее тов. Молотов, — есть научно-преподавательские кадры, которые с честью справятся с этой большой задачей. Профессора и преподаватели, старые ученые и молодые научные работники должны взяться за это дело, как за одну из важнейших и неотложных государственных задач. Мы обязаны создать для этого необходимые организационные предпосылки, облегчить работу соответствующих авторов и авторских групп...»

В этом году советская кинематография впервые должна получить около 50 учебников и учебных пособий для вузов, техникумов, курсов и т. д. — всей сети кинообразования.

Но план издания учебной литературы на 1939 год ни в какой мере не охватывает еще всех преподаваемых дисциплин.

Прежде всего, многие преподаватели, читающие свои курсы (даже по утвержденным программам), только нащупывают пути создания подсобной литературы (в частности конспектных пособий). По некоторым дисциплинам пока создаются лишь учебные пособия, которые не могут еще охватить всю утвержденную программу. Так возникает потребность в двух-трех книгах по разным разделам одной дисциплины.

Поэтому Управление учебными заведениями Комитета по делам кинематографии очень осторожно относится к утверждению учебной литературы и выпускает написанные пока книги в значительной части лишь как учебные пособия.

Особенно сложен выпуск учебной литературы по творческим дисциплинам. Режиссеры разных школ и направлений, как и другие творческие работники, читают свои курсы по-разному, передавая в большинстве свой личный опыт, проверенный ими при постановках ряда фильмов. Поэтому по творческим дисциплинам (количество книг по ним очень незначительно) намечен выпуск нескольких пособий на одну и ту же тему (например, «Работа с актером», «Режиссура» и т. п.).

С учебниками по техническим дисциплинам дело обстоит не лучше. Недостаточно интенсивна работа Госкиноиздата по привлечению новых авторов, особенно из периферии и из национальных республик. Правда, из 47 выходящих в этом году учебников и учебных пособий, 12 принадлежат периферийным авторам (из Киева, Одессы, Ростова, Казани и других городов), но все же этого мало.

Надо смелее привлекать к этой работе работников исследовательских институтов, инженеров-практиков, лучших стахановцев кинопредприятий, всячески помогая им консультациями, материалами, техническим содействием

Авторы, занятые исключительно работой над учебниками по кинематографии, насчитываются у нас единицами. В большинстве случаев авторы — это люди, занятые советской работой, проводящие большую часть дня на предприятиях и в учреждениях. Сроки представления рукописи, указанные в заключенных ими договорах, очень часто срываются. Госкиноиздату необходимо поддерживать с автором непрерывную связь, всегда находиться в курсе его работы.

Для такой связи с автором должны служить, с одной стороны, авторские совещания-отчеты, с другой — прикрепление к автору постоянного редактора, который читал бы рукопись по частям, давал бы свои замечания и указания автору в процессе его творческой работы.

Прикрепление редактора к автору с момента начала его работы над книгой поможет сократить сроки представления рукописи.

Очень редки авторские совещания. Между тем, из совещаний авторов, рецензентов, редакторов и лиц, причастных к созданию учебной литературы, заслушивая не только авторские отчеты о проводимой работе, но и узнавая их нужды в смысле необходимых методических указаний, технической помощи и т. п., можно было бы несомненно извлечь значительную пользу.

Одной из причин, уменьшающих желание автора взяться за писание учебника, является незначительный гонорар.

Комитет по делам кинематографии предложил разработать вопрос о нормах авторского гонорара для авторов учебников. Однако вопрос этот до сих пор не разрешен.

Одним из лучших способов получения полноценного учебника (хотя бы по основным дисциплинам) являются открытые конкурсы. Это мероприятие еще не практикуется в системе кинематографии, хотя при правильной организации может дать большие результаты. Перспектива получения хорошего учебника, по которому будут учиться кадры работников кинематографии, стоит того, чтобы руководящие организации подумали о конкурсе.

До сих пор неясен вопрос, кто же утверждает написанный учебник или учебное пособие. Если часть учебников для Всесоюзного государственного института кинематографии, для Ленинградского и Киевского институтов киноинженеров утверждает Всесоюзный комитет по делам высшей школы, то по остальным учебникам (для техникумов, системы рабочего образования, курсов и т. п.) до сих пор существует некоторая неясность.

Управление учебными заведениями Комитета по делам кинематографии? Издательство «Госкиноиздат»? Методический или педагогический совет учебного заведения? Каждый порознь, или все вместе утверждают написанный учебник?

Только организация методического центра при Комитете по делам кинематографии полностью разрешит все эти недоумения.

В начале этого года было утверждено «Положение о редакционных советах Управления учебными заведениями по учебникам и учебным пособиям для киновузов», создаваемых по каждому учебнику отдельно. Редакционные советы создаются в вузе, где работает автор, или в вузе, территориально близком к автору.

Эти «советы» созданы как опыт: они должны помогать автору при составлении проспекта учебника и плана книги; давать методологическую и техническую консультации авторам, особенно начинающим, просматривать и обсуждать рукописи по частям, организуя общественные обсуждения рукописи и т. д.

Кроме того, в расширенных редакционных советах намечено всестороннее обсуждение редакционно-издательских планов учебной литературы для киновузов.

Редакционные советы за первые месяцы их существования уже успели принести некоторые положительные результаты: рассмотрено несколько планов книг, готовых рукописей; авторы получили указания по представленным работам и приступили к необходимым переделкам по указаниям советов.

Редакционный совет может в необходимых случаях выносить постановление о предоставлении автору учебника творческого отпуска (до 4 месяцев) на время работы над учебником. Такое постановление утверждается директором вуза.

Уже организованы редакционные советы при Всесоюзном Государственном институте кинематографии по книгам: Н. М. Иезуитова «Очерки по истории советского кино», А. А. Грызлова «Советская кинокомедия», А. Д. Головина «Курс кинооператорского мастерства», Е. В. Головни «Киносъемочная аппаратура» и «Киносъемка с движения» и по ряду других учебников.

Очень мало внимания обращается до сих пор на внешний вид учебной книги. «Слепые» иллюстрации, собранные «с бору да с сосенки», плохая, часто разных оттенков и сортов бумага, слабенький переплет, разнобой неопределенных и ничем необоснованных форматов — основные дефекты в техническом оформлении учебника.

К. С. Станиславский говорил, что «театр начинается с вешалки». Воздействие учебника начинается с его внешности. Хорошая бумага, четкий шрифт, подходящий формат, сделанные в одной манере иллюстрации (особенно штриховые: схемы, планы, диаграммы и т. п.), снабженные полными подписями-текстами, необходимыми экспликациями, крепкий переплет, — таковы требования, предъявляемые к учебникам вообще и к учебникам по кинематографическим дисциплинам в частности.

Надо помнить, что учебник, особенно по специальным кинодисциплинам, сопровождает будущего киноработника не только во время учебы, но и долгое время после окончания учебного заведения: ему могут во всякое время понадобиться справки, и учебник должен выдержать влияние времени, хотя бы ближайших лет.

Незначительный тираж выпускаемых специальных учебников по кинематографии должен попадать по прямому назначению, т. е. в учебные заведения кинематографии, их библиотеки, учащимся. Госкиноиздату нужно учесть это и в первую голову снабжать выходящей учебной литературой ее прямых потребителей. Систему распространения учебной литературы надо пересмотреть.

Приближается время составления плана издания учебной литературы на 1940 год. Необходимо учесть ошибки 1939 года.

Настойчивой и систематической работой советских научно-исследовательских институтов кинематографии, вузов и их аспирантуры, профессоров, преподавателей, практиков и творческих работников на основе утвержденных программ Госкиноиздат должен обеспечить учебные заведения кинематографии хорошими учебниками, достойными «самого важного» (Ленин) и «самого массового из искусств» (Сталин).

Жан Ренуар о проблеме исторического фильма

Журнал Британского киноинститута «Сайт энд Саунд» помещает на своих страницах статью Жана Ренуара под названием «Фильмы и факты». В этой статье Ж. Ренуар, подвергая суровой критике буржуазный костюмный псевдо-исторический фильм, рассказывает о постановке своих двух последних исторических произведений — «Великая иллюзия» и «Марсельеза».

Ниже мы помещаем перевод этой статьи.

Когда-то, в далеком прошлом я поставил несколько исторических фильмов. В них были кони, латы, пики, перья, фижмы — словом, все, что только можно пожелать. Но, к счастью для меня, жизнь всех фильмов коротка: негативы имеют обыкновение теряться, а позитивные копии быстро снашиваются. Я питаю искреннюю надежду, что всякие следы этих «маскарадов на пленке» уже исчезли и что ни один «рыцарь в доспехах» из моих ранних фильмов не сыграет со мною скверной шутки, внезапно вынырнув на каком-либо экране и приведя меня этим в большой конфуз.

В коммерческих кругах принято разделять фильмы на две категории: фильмы «современные» и «исторические».

«Современными» фильмами считаются те, где действие происходит в наше время.

«Исторические» фильмы должны изображать прошлые времена. Причем, «прошлое» может трактоваться различным образом. Иногда такие фильмы заставляют нас сжиматься от ужаса, иногда заставляют смеяться. Но во всех случаях действие их развертывается в одну единственную, неизменную эпоху — в «исторические времена» или же, если хотите, «в старые годы», — что может означать все, что угодно, начиная эпохой фараонов до Пуанкаре. Это смешение всех эпох под одним заглавием «Старые годы» очень удобно для костюмерш, потому что оно позволяет использовать одно и то же платье с туго затянутым корсетом для одеяния Катерины Медичи, «Дамы от Максима», королевы Виктории и Мата Хари.

Безропотно подчиняясь неизбежности нажить себе многих врагов, я должен признаться, что я искренне не верю в это деление фильмов на «современные» и «исторические». Я знаю массу «современных» фильмов, которые носят в себе тревожные симптомы устарелости. Их авторы по коммерческим соображениям хотят уверить нас в том, что они современны, но я не так глуп, чтобы дать себя обмануть. Характеры персонажей в этих фильмах так непохожи на наши, их разговоры и их костюмы так странны и чужды нам, что я убежден, что несмотря на их телефоны, железные дороги и жироскопы и весь современный фон действия, они принадлежат не только к другой эпохе, но и к иному миру, чем наш. Я превосходно знаю, что у меня нет и малейшего шанса встретиться на улице с женщиной, одетой, как Марлен Дитрих, или с девушкой, которая разговоривает, как Сесиль Сорель.

Если говорить об языке, то надо указать еще на одну курьезную характерную черту. Люди и в «современных» и «исторических» фильмах одинаково говорят на одном и том же языке и пользуются одним и тем же запасом слов. Это, возможно, объясняется само собой. Некоторые видят подтверждение подобной теории в том факте, что военные части, состоящие из людей, одетых в самые различные формы (например, легкая пехота или сенегальские стрелки), вооружены одним и тем же оружием и подчиняются одним и тем же словам команды.

Я в самом деле начинаю думать, что все фильмы делаются одним и тем же лицом, которое на всякий случай лишь меняет свое имя. Ввиду всего этого я предлагаю внести большое упрощение. Давайте откажемся от деления фильмов на исторические и современные и признаем, что они должны быть просто реалистическими.

Я старался сделать из «Марсельезы» фильм, достойный этого определения. Совершенно очевидно, что наши персонажи должны были носить длинные волосы и их костюмы должны были, насколько возможно, приближаться к платью, которое носили наши пра-прадеды 150 лет назад. Но в конце концов офицер эпохи революции не должен выглядеть более фантастично и странно, чем офицер современной нам республиканской гвардии или чем кадет Сен-Сира, хотя шляпы, носимые «модниками» 1792 года, были гораздо лучшего вкуса, чем, например, шляпы, надеваемые современными женщинами. Что касается языка, которым говорили революционеры, то он звучит ничуть не более странно или чуждо, чем общепринятая речь на наших предвыборных митингах.

Не раз я имел случай ставить фильмы, содержание которых не вполне соответствует обычной классификации, но мне очень везло. Например, для меня было большим удовлетворением узнать, что директора кинотеатров, демонстрируя мой фильм «Великая иллюзия», не смутились тем фактом, что он был известен как «военный фильм», а этот жанр сейчас у нас достаточно скомпрометирован.

Работая над фильмом «Марсельеза», я сделал все, что было в моих силах. Несмотря на помпезный и запыленный ярлык «исторического фильма» мы старались создать из него простую человеческую повесть. Это и удалось нам. Я могу сказать это без стеснения, потому что — так же как и «Великая иллюзия» — это не вымысел. Я выискивал мои персонажи для «Марсельезы» в настоящей реальной жизни и честно могу сказать, что я действительно встречал этих самых людей из Марселя (так как участники фильма являются действительно уроженцами этого города и говорят на местном наречии, что заодно, оправдывает название фильма). Они молоды, они подходят к своим ролям, они скромны, у них нет претензий. С большой простотой и без излишней суетливости они воскрешают один из величайших периодов нашей истории. Когда я встретил их, после того как я много времени провел за изучением старых рукописей и книг, меня сразу же охватило желание познакомить с ними зрителей.

Фильмы Иориса Ивенса о войне в Китае

Молодой кинорежиссер, голландец Иорис Ивенс, автор фильма «Испанская земля» недавно возвратился в Голливуд из киноэкспедиции в Китай, проводившей съемки на театре военных действий. Ивенс привез большое количество заснятого материала. В интервью, данном им представителям прессы, Иорис Ивенс, рассказав о своей поездке, говорит и о своих творческих планах.

«Мы пробыли в Китае ровно шесть месяцев. Наша маленькая группа состояла из Джона Ферно, оператора, снимавшего фильм «Испанская земля», фотографа Каппа, ассистента-оператора китайца и меня. Китайское правительство прикомандировало к нам генерала Тут, исполнявшего при нас роль военного цензора, так как мы производили съемки в районе действия китайских войск. Этот генерал, оказавшийся довольно

Режиссер Иорис Ивенс на съемке в Китае

сведущим в кинематографии, исполнял уже подобные обязанности во время натурных съемок американского фильма «Лица Востока».

Нашей целью было показать новый Китай, рождающийся из этой войны, и в то же время показать самую войну. При содействии правительства нам удалось заснять наиболее характерные эпизоды, рисующие возрождение китайского народа.

Из подобных эпизодов я считаю наиболее показательным сражение при Таперчуанье. Своей победой в этой исторической битве Китай приобрел уверенность в своих силах и в то же время разрушил легенду о непобедимости японских войск. Я предлагаю вскоре опубликовать мою «Путевую записную книжку», куда я за-

Съемочная группа на танке

носил свои впечатления от путешествия по Китаю».

Иорис Ивенс рассказывает об условиях, в каких ему приходилось работать. «Организация японского шпионажа работает довольно энергично, хотя иногда слишком уж явно. Вполне понятно, что идея создания фильма о Китае вряд ли могла быть особенно приятной для японцев. Поэтому они делали все, что было в их силах, чтобы затруднить и усложнить нашу работу. На территории, занимаемой китайским правительством, они не могли ничего предпринять открыто, но мы должны были постоянно быть на-чеку. Три дня, проведенные нами в поездке на пути в Ханькоу и Гонк-Конг, были в этом отношении одними из самых трудных. Днем мы не покидали нашего купе, охраняя наши коробки с пленкой, привлекавшие исключительное внимание японских шпионов; ночью мы клали наши матрацы поверх этих коробок, чтобы во время нашего сна их не украли».

Кадр из документального фильма Иориса Ивенса о Китае

Хроника

По известному роману Чарльза Диккенса «Посмертные записки Пикквикского клуба» в Англии будет снята кинотрилогия. Роль мистера Пикквика будет играть актер Фильдс. Отдельные серии новой кинотрилогии будут называться «Мистер Пикквик», «Сэм Уэллер», последняя «Альфред Джингль».

◇

Кинофирма Твентиес-Сенгюри выпустит в этом году картину «Стэнли и Ливингстон». Роль доктора Давида Ливингстона, знаменитого английского путешественника XIX века, в течение 32 лет исследовавшего Африку (исследовал бассейн реки Замбези, открыл водопад Викторию, озера Ньясу, Бангвеоло и т. д., страну Уджиджи и другие области), будет играть Цедрик Хардуайк. Роль Генри Стенли, корреспондента газеты «Нью-Йорк Геральд», отправившегося на поиски Ливингстона, поручена актеру Спенсеру Трэси.

◇

Полетта Годдар, известная партнерша Чарли Чаплина по «Новым временам», подписала контракт с Давидом Сельзником и, повидимому, не будет участвовать в новом фильме Чаплина «Диктатор». Полетта Годдар, очевидно, намерена перейти на роли нового плана.

По словам журнала «Фильм Уикли» в ближайшее время будет снят новый вариант известного фильма «Варьетэ». Роль «роковой женщины», которую играла в немом фильме «Варьетэ» Лиа де Путти, теперь будет исполнять Полетта Годдар.

◇

Американские кинопромышленники и кинопрокатчики прекращают всякую связь с фашистской Италией. Таким образом фашистская Италия отныне лишается возможности демонстрировать американские кинофильмы.

◇

На английских экранах с успехом демонстрировался мультипликационный фильм «Бык Фердинанд». Его автор — известный художник и карикатурист Уолт Дисней.

Английская «Дейли Уоркер» отмечает, что по своему стилю мультипликации фильма отличаются от широко известной серии о Микки-Маус. В новом фильме Диснея диалоги заменены юмористическими комментариями.

Кроме «Быка Фердинанда» Уолт Дисней намерен выпустить фильмы «Пиноккио» («Приключения мальчика, сделанного из полена») и «Храбрый портняжка» (по известной сказке братьев Гримм).

ФЕЛЬЕТОН

Смех и грех

Борис Ласкин

В соответствии с законами диалектики следствие порождается причиной.

Существует один очень старый анекдот о том, как два приятеля шли по дороге и увидели прибитую к столбу дощечку с надписью: «Дорога в Ливерпуль — прямо. Неграмотным обращаться к леснику». Оба приятеля прочли эту надпись, один из них засмеялся, а второй остался невозмутимым. Впрочем, не прошло и получаса, как засмеялся и второй.

— Смешно? — спросил первый, обеспокоенный этой несколько запоздалой реакцией.

— Очень смешно! — сказал второй и, давясь от смеха, пояснил — представь себе, человек придет, а лесника нет дома!..

Эту историю можно не комментировать. Здесь речь идет, мягко выражаясь, о человеке, лишенном чувства юмора.

Теперь представим себе подобного человека в кресле работника сценарного отдела, редактора или консультанта.

В один прекрасный день к такому товарищу приходит автор. Он достает из портфеля объемистую рукопись новой своей комедии. Автор начинает читать, но уже к середине второй части прочно убеждается в том, что консультанта этим не проймешь. Консультант сидит как сфинкс, положив руки на стол и сохраняя на своем лице выражение тайны и пренебрежения ко всему земному.

Наконец, автор дочитывает свою безусловно веселую комедию и, замирая от волнения, обращает свой взор на консультанта.

— Так, — говорит консультант — это что же, комедия?

— Конечно, — уверенно подтверждает автор.

— Ну, знаете ли, — и в голосе консультанта проступают металлические нотки, — тут кое-что, я бы просто сказал, доходит до смешного!

— Значит, хорошо?

— Что хорошо?

— Что доходит до смешного?

— Вы меня не поняли, — сурово обрывает консультант. — В общем оставьте вещь, как она у вас там называется?

— «Веселые соперники».

— Какие соперники?

— Веселые...

— Ага, веселые? Так-так!.. — и в голосе консультанта звучит интонация общественного обвинителя.

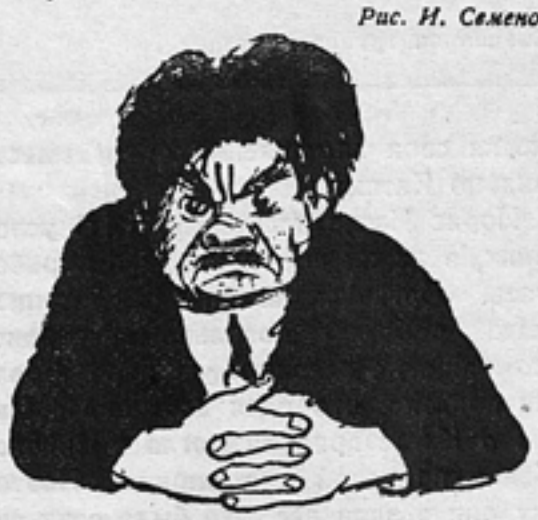
Ровно через две недели автор получает развернутое глубоко-принципиальное заключение.

«...Предложенная автором комедия требует значительной доработки по нижеследующим направлениям:

а) Сцену, где Лукошкин попадает по ошибке (!) в чужую квартиру, следует исключить. Вряд ли руководящие работники торговой сети будут путать квартиры. Это для них нетипично.

б) В сцене в зверосовхозе нужно удалить эпизод, где Тоня хватает лисицу за хвост, ибо это не что иное, как голый натурализм. Лисицу следует хватать за левую заднюю ногу.

Рис. И. Семенова



в) Сцену, в которой Потрошинский передает Кузе бумажник с документами и говорит: «подержи, я искупаюсь», следует переработать. Здесь необходимо подчеркнуть присущими комедии средствами, что профсоюзные документы, в частности книжки, должны находиться исключительно у владельцев таковых, в то время, как учетные карточки и прочие документы хранятся, как правило, у освобожденных членов месткома в специальных сейфах.

г) На странице 46 Тоня улыбается (?!) и поет колыбельную песню:

Спи, дитя мое, усни,
Сладкий сон к себе мани,
А не то, придет волчок
И укусит за бочок!

Эту строфу следует в корне переработать. Автору, видимо, неизвестно, что товарищ Волчек является одним из лучших наших операторов, и совершенно неуместно укачивать ребенка упоминанием его фамилии в таком странном контексте.

д) На стр. 52 Тамерланов разговаривает по телефону.

— Тонечка, я сейчас думаю только о тебе...

Эту реплику следует проверить. Руководя институтом кинологии, Тамерланов подменяет заботу о служебном собаководстве личной абсолютно неслужебной заботой.

е) В заключение автору следует указать, что в его комедии элементы смеха чисто биологического с некоторым даже привкусом животности и утробности должны быть заменены смехом другого качества. Здесь имеется в виду смех созидательно-воспитательный, смех бичующий, разящий, смех, лишенный абстрактной беспредметности, немотивированного веселья и нездорового зубоскальства».

Получив этот страшный документ, автор смеется нервным смехом, не входящим ни в один из пунктов вышеупомянутой классификации. Он хватает лисицу за указанную ногу, дает по рукам зарвавшейся Тоне и усиливает мотив служебного собаководства.

Автор очень торопится. Он надеется увидеть ласковую улыбку одобрения на строгом лице редактора. Но он и не предполагает, этот наивный автор, что человек, решающий его судьбу, смеется только по четным числам, что он очень уныл, равнодушен и робок — этот человек, облеченный высоким правом принимать и отклонять.

Автор не предполагает также, что если бы дать волю его редактору — он развернется в своем существе и станет старательно писать докладные записки об охвате населения улыбкой, о показателях по смеху в текущем квартале в хохото-минутах и усмешко-часах.

Пока автор не успел окончательно переделать свою комедию, попытаемся разобраться в происходящем.

Советское искусство — самое смелое и жизнеутверждающее искусство. Советские комедии должны быть и будут самыми жизнерадостными и веселыми комедиями. Этому надо помочь! Мастера советской комедии — драматурги, режиссеры, актеры, музыканты — покажут себя в полную силу тогда, когда скучные и равнодушные люди, перестраховщики и аскеты перестанут им мешать.

В противном случае произойдет такое: притушенная и боязливая комедия выйдет наконец на экраны, и однажды директор кинотеатра, в котором будет демонстрироваться эта законсультированная картина, получит такое примерно письмо: «Уважаемый товарищ! Вчера на сеансе 7.30 у меня во время глубокого сна был похищен бумажник и 300 рублей денег. Как мне быть?»

И некому будет надоумить директора, чтобы он взял это письмо и переслал его прямым адресом тому человеку, который помешал сделать настоящую веселую картину.

Пусть он возмещает убытки!

РОЛИ, КОТОРЫЕ ЗАПОМНИЛИСЬ

КУЛАК — Н. ПЛОТНИКОВ

Кулацкий ходок — одна из немногих фигур фильма «Ленин в 1918 году», которая почти не участвует в его сюжетном развитии.

На несколько коротких минут появляется в скромной квартире Ленина этот кулацкий «депутат» без мандата. Появляется для небольшого, но многозначительного разговора, с тем, чтобы быстро исчезнуть.

Тем не менее значение образа кулака в идейной структуре фильма велико.

Кулак приходит из враждебного лагеря как предупреждение, как угроза молодой пролетарской диктатуре, как символ сгущающейся кулацкой контрреволюции. Таким воспринимает его политический ум Ленина, таким входит он в сознание зрителя.

Без образа кулака фильм был бы неполон. Приход кулака к Ленину делает понятным союз иностранных интервентов и внутренних контрреволюционеров, злодейский выстрел Каплан, предательство Бухарина, подрывную работу Новиковых и Синцовых.

Сложное задание этого образа засл. арт. респ. Н. Плотников выполняет с замечательным тактом, умень-ем, успехом.

Мы помним Н. Плотникова в другой «крестьянской» роли. Несколько лет назад (1935 г.) в фильме «Вражьи тропы» Плотников играл роль забитого однолошадника-бедняка Ларя Нашатыря. Обманутый и опутанный кулачьем, Ларь участвовал в поджоге колхозного амбара. При виде горящего хлеба в нем пробуждалось сознание трудового человека. Ларь — бросался в объятый пламенем амбар и, воя от боли, катался по горящему хлебу, гася его собственным телом. Сцену эту трудно забыть, а образ, созданный актером, являлся лучшим в фильме.

В фильме «Ленин в 1918 году» Н. Плотников создает другой крестьянский образ, чрезвычайно сдержанный по внешнему поведению, но крайне насыщенный внутренне.

Спокойно, но с затаенной злобой, изредка прорывающейся сквозь полузакрытые глаза, кулак развивает свою «теорию» о том, что «Россия — страна мужицкая».

— Измором, значит, возьмете? — спрашивает Ленин.

— Сами подохнете.—с наглой угрозой отвечает кулак.

Когда Ленин говорит, что если кулачество не согласится отдать хлеб, большевики возьмут его силой, кулак тихо и угрожающе бросает одну только фразу:

— Запомним.

С большим уменьем передает Н. Плотников и последние заключительные слова кулака. Услышав от Ленина иронические «Ну, вот и договорились!» — кулак надевает котомку на плечи:

— Прощеньица просим...

Преувеличенно низкие поклоны. Мелкие движения. Полуопущенные, чтобы прикрыть злобный блеск глаз, веки.

Кулак уходит из квартиры Ленина как символ черного, обреченного, но еще злобствующего страшного мира.

... Зритель склонен иногда олицетворять актера с играемым образом. Поэтому актерам порой так трудно играть отрицательных персонажей.

Задача, стоявшая перед Н. Плотниковым, была неблагодарной и трудной. И все же советский зритель будет благодарен артисту за умно и убедительно показанный образ врага.

ИНСПЕКТОРША — Ф. РАНЕВСКАЯ, ТАРАНТУЛОВ — О. АБДУЛОВ

Фильм «Человек в футляре» по известному чеховскому рассказу значительно бледнее своего первоисточника.

Потому ли, что фильм чересчур разбавлен пением (Варенька поет в гостях, дома, днем, ночью, в коляске), потому ли, что автор — не Чехов, а Исидор Анненский! — очевидно слабо знает школу девяностых годов, хотя фильм и смотрится с интересом, он оставляет впечатление эпизода.

Два персонажа резко выделяются в фильме: инспекторша—Ф. Раневская и учитель Тарантулов—О. Абдулов.

«Я никогда не была красивой, но всегда была чертовски интересна» — основная линия всего поведения инспекторши. Отсюда: — «Если дело зависит от мужчины, я спокойна.»

Убежденность этой гренадероподобной дамы в своей неотразимости Ф. Раневская передает на полном «серьезе». Веришь, что даже Беликов не помешает ей пожинать лавры в любительских спектаклях типа «Скандал в благородном семействе» — кстати, она устроит его брак с Варенькой. В свою очередь, инспекторша убеждена, что окажет Вареньке благодеяние: — «Да, вы поймите, ведь приданого-то у вас одна гита-а-ра!»

Засл. арт. респ. Ф. Раневская делает образ инспекторши смешным, ярким, выпуклым.

Хорош О. Абдулов в роли учителя Тарантулова.

Каждая фраза этого остро-характерного актера доходчива. С каким тремоло в голосе произносит он «У меня— пять с плюсом!» об отметке сынку полицейместера. Разве можно поставить ему меньше!?

Он не любит разногласий, споров. Личное мнение, спор всегда вносят беспокойство, мешают соглашаться со всеми вообще и с каждым в отдельности.

Сочно, с полной готовностью говорит О. Абдулов — каждому и по любому поводу: «Совершенно верно изволили заметить.» Он до того привык соглашаться со всеми, что даже после фразы инспекторши «Только мы, женщины, можем понять мужчину», убежденно подтверждает: «Да, только мы женщины!»

Именно потому, что засл. арт. респ. О. Абдулов играет Тарантулова очень смешно, он делает его страшным...

ФИЛЬМЫ ЗА МЕСЯЦ

„ГОРНЫЙ МАРШ"

Производство Ереванской киностудии 1939 г. Метраж 2400 м.

Сценарий Ник. Абрамова и Степана Кеворкова. Режиссер Степан Кеворков. Главный оператор Гарош Бек-Назаров. Оператор Г. Арамян. Композитор Ашот Сатян. Звукооператоры А. Коробов и Т. Шебалина. Художники В. Адеп и С. Сафарян. Сорежиссер Э. Карамян. Ассистенты по монтажу В. Исакян и В. Айказян.

Действующие лица и исполнители:

Рубен — арт. В. Багратуни. Вартан — засл. арт. Д. Малян. Старик-крестьянин — нар. арт. респ. Г. Аветян. Асмик — нар. арт. респ. Асмик. Доктор Аветисян—нар. арт. В. Вагаршян. Машинист Левон — арт. О. Бунатян. Маро — арт. Н. Алтунян. Кувшинщик — засл. арт. Г. Габриелян. Мустафа — арт. Р. Степанян. Гассан — засл. арт. Юнус. Националист Данилян — арт. С. Мкртичан. Маузерист Амо — нар. арт. А. Аветисян. Полковник Дабахов — арт. Л. Чембарский. Городской голова Арамян — арт. Л. Мсрелян. Маузеристы — артисты М. Каракаш и Абрямян. Одноглазый — арт. Г. Макарян.

„ЧЕЛОВЕК В ФУТЛЯРЕ"

Производство киностудии „Советская Белорусь" 1939 г. Метраж 2608 м.

По А. П. Чехову. Сценарий и постановка И. Анненского. Оператор Е. Шапиро. Художник Л. Путиевская. Композитор А. Голубенцов. Звукооператор А. Познышев. Ассистенты режиссера М. Короткевич, Я. Тржаско. Ассистент по монтажу М. Бодренникова. Ассистент оператора И. Эварт. Ассистент звукооператора П. Качурин. Пом. режиссера А. Тиллэ. Художник-гример Н. Григорьев. Фотограф В. Валдайцев. Директор группы А. Петров. Зам. директора И. Файнштейн.

Действующие лица и исполнители:

Беликов—нар. арт. СССР Н. Хмелев. Коваленко—засл. арт. респ. М. Жаров. Варя — нар. арт. респ. О. Андровская. Директор гимназии — нар. арт. респ. В. Гардин. Инспектор — засл. арт. респ. В. Воронов. Учитель Тарантулов — засл. арт. респ. О. Абдулов. Учитель Невыразимов — засл. арт. респ. А. Лариков. Француз Падекуа — арт. С. Бонди. Священник — арт. К. Адашевский. Афанасий, слуга Беликова — засл. арт. респ. А. Грибов. Доктор — арт. Н. Баронов. Жена инспектора — засл. арт. респ. Ф. Раневская. Жена Невыразимова — арт. С. Луковская, Неверов, гимназист — арт. О. Липкин.

„ТРАКТОРИСТЫ"

Постановка ордена Ленина киностудии Мосфильм и Киевской студии 1939 г. Метраж—3200 м.

Автор сценария Е. Помещиков. Режиссер И. Пырьев. Оператор А. Гальперин. Художник В. Каплуновский. Композиторы бр. Покрасс. Текст песен Б. Ласкин. Директор группы В. Биази. Звукооператор В. Лещев.

„ШЕЛ СОЛДАТ С ФРОНТА"

Союздетфильм 1939 г. Метраж 2017 м.

Сценарий В. Катаева. Режиссер В. Легошин. Композитор засл. деят. иск. С. Василенко. Оператор Б. Монастырский. Звукооператоры Н. Озорнов и К. Ковальский. Художник К. Урбетис. Ассистент режиссера Б. Свешников. Второй оператор Г. Гарибян. Ассистент монтажера К. Рутштейн. Директор группы Г. Харламов.

Действующие лица и исполнители:

Фроська — арт. Янина Жеймо. Семен Котко — арт. А. Мельников. Ткаченко—засл. артист Б. Бельский. Софья—арт. В. Сорогожская. Ременюк — арт. К. Насонов. Зиновий Петрович — арт. Л. Лященко. Солдат—засл. арт. И. Чувелев. Матрос Царев — арт Д. Сагал. Николай — арт. А. Консовский. Любка — арт. Е. Максимова. Мать Семена — арт. Е. Ануфриева. Клембовский — арт. В. Купецкий. Соловьев — арт. Н. Трофимов. Мать Софьи — арт. Ероцкая. Офицер фон-Вирхов — арт. Е. Грейф.

Ассистенты режиссера М. Величко, И. Языканов, К. Поздняков. Второй оператор В. Масленников. Ассистенты оператора В. Бобынин и И. Антонов. Звукооператор Е. Кашкевич, Ассистенты звукооператора А. Чуриков и З. Засимович. Режиссер-монтажер А. Кульганок. Консультант по свету В. Кузнецов.

Действующие лица и исполнители:

Марианна—арт. М. Ладынина. Клим—арт. Н. Крючков. Кирилл Петрович — арт. С. Каюков. Назар — арт. Б. Андреев. Савка — арт. П. Алейников. Франя — арт. О. Боровикова.

Ответственный редактор А. Я. Митлин.
РЕДАКЦИЯ: Москва, Третьяковский проезд 19/1, тел. К-2-49-20.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ

О ЛЕГЕНДАРНОМ ГЕРОЕ УКРАИНСКОГО НАРОДА, ВЕРНОМ СЫНЕ ПАРТИИ — НИКОЛАЕ ЩОРСЕ. ТАЛАНТЛИВЫЙ ОРГАНИЗАТОР И СТРАТЕГ, БЕССТРАШНЫЙ БОЕЦ-КОМАНДИР КРАСНОЙ АРМИИ, ОН ОДЕРЖАЛ РЯД БЛЕСТЯЩИХ ПОБЕД НАД БЕЛОБАНДИТАМИ В БОРЬБЕ ЗА СЧАСТЬЕ И ВОЛЮ УКРАИНСКОГО НАРОДА, ЗА ТОРЖЕСТВО ДИКТАТУРЫ ПРОЛЕТАРИАТА

ЩОРС

Автор-режиссер	— орденоносец А. ДОВЖЕНКО
Сорежиссер	— заслуженная артистка республики Ю. СОЛНЦЕВА
Ассистент режиссера	— Л. БОДИК
Оператор	— Ю. ЕКЕЛЬЧИК
Звукооператор	— Н. ТИМАРЦЕВ
Композитор	— Д. КАБАЛЕВСКИЙ
Художник	— М. УМАНСКИЙ
Второй оператор	— Ю. ГОЛДАБЕНКО
Ассистенты оператора:	— А. МИШУРИН, В. ЮРЧЕНКО
Ассистент звукооператора	— А. ЧУМАХИН
Ассистент художника	— Я. БРЕСКИН
Ассистент по монтажу	— О. СКРЫПНИК
Помощник режиссера	— И. ШМАРУК
Гример	— Л. ХАЗАНОВ
Пиротехник	— В. ЛИХАЧЕВ
Директор группы	— З. РОГОЗОВСКИЙ

В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ:

Щорс	— Е. САМОЙЛОВ
Боженко	— заслуженный артист республики И. СКУРАТОВ
Командиры Щорса:	— Л. ЛЯШЕНКО, Ю. ТИТОВ, П. КРАСИЛИЧ, А. ГРИЧАНЫЙ, Н. МАКАРЕНКО
Исаак Тышлер	— Д. ДУКЛЕР
Петро Чиж	— Ф. ИЩЕНКО
Дед Чиж	— Л. ЛЯШЕНКО
Дед Наливайко	— Р. ЧАЛЫШ
Настя	— Н. НИКИТИНА
Ткач	— Д. МИЛЮТЕНКО
Ткачиха	— народная артистка республики А. БОРИСОГЛЕБСКАЯ
Савка Троян	— А. ХВИЛЯ-БРЕСЕН
Вурм	— Д. КАДНИКОВ
Немецкий полковник	— заслуженный артист республики С. КОМАРОВ
Петлюра	— заслуженный артист республики Г. ПОЛЕЖАЕВ.

ПРОИЗВОДСТВО КИЕВСКОЙ КИНОСТУДИИ
ВЫПУСК «СОЮЗКИНОПРОКАТ»

Четыре рубля

9 МАЯ 1939

5506

Получены

ЛЕНИНГРАДСКАЯ КОНДИТЕРСКАЯ ФАБРИКА им. МИКОЯНА

ВЫПУСТИЛА В ПРОДАЖУ

ШОКОЛАДНЫЙ ХВОРОСТ,
КАРАМЕЛЬ „КАРАНДАШИ",
ДРАЖЕРОВАННАЯ КАРАМЕЛЬ-ГРУША И КРЫЖОВНИК,
ШОКОЛАДНЫЕ КОНФЕТЫ
„СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ" *и другие кондитерские изделия.*

Хворост шоколадный

карамель

карандаши

ТРЕБУЙТЕ
В МАГАЗИНАХ
И КИОСКАХ
ГЛАВКОНДИТЕРА,
ГАСТРОНОМА,
БАКАЛЕИ *и др.*